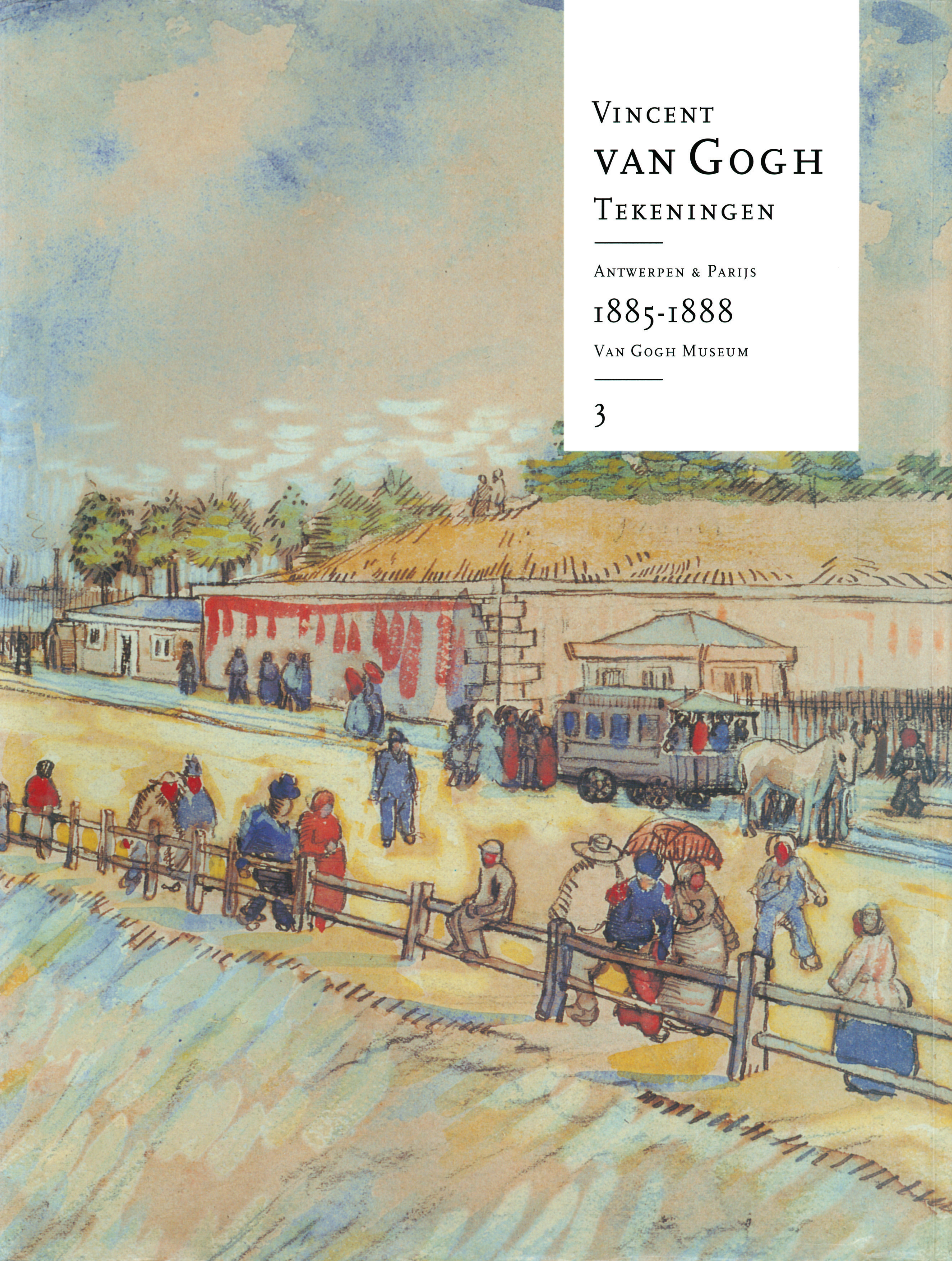
Vincent van Gogh Tekeningen

Antwerpen & Parijs

1885-1888

Van Gogh Museum

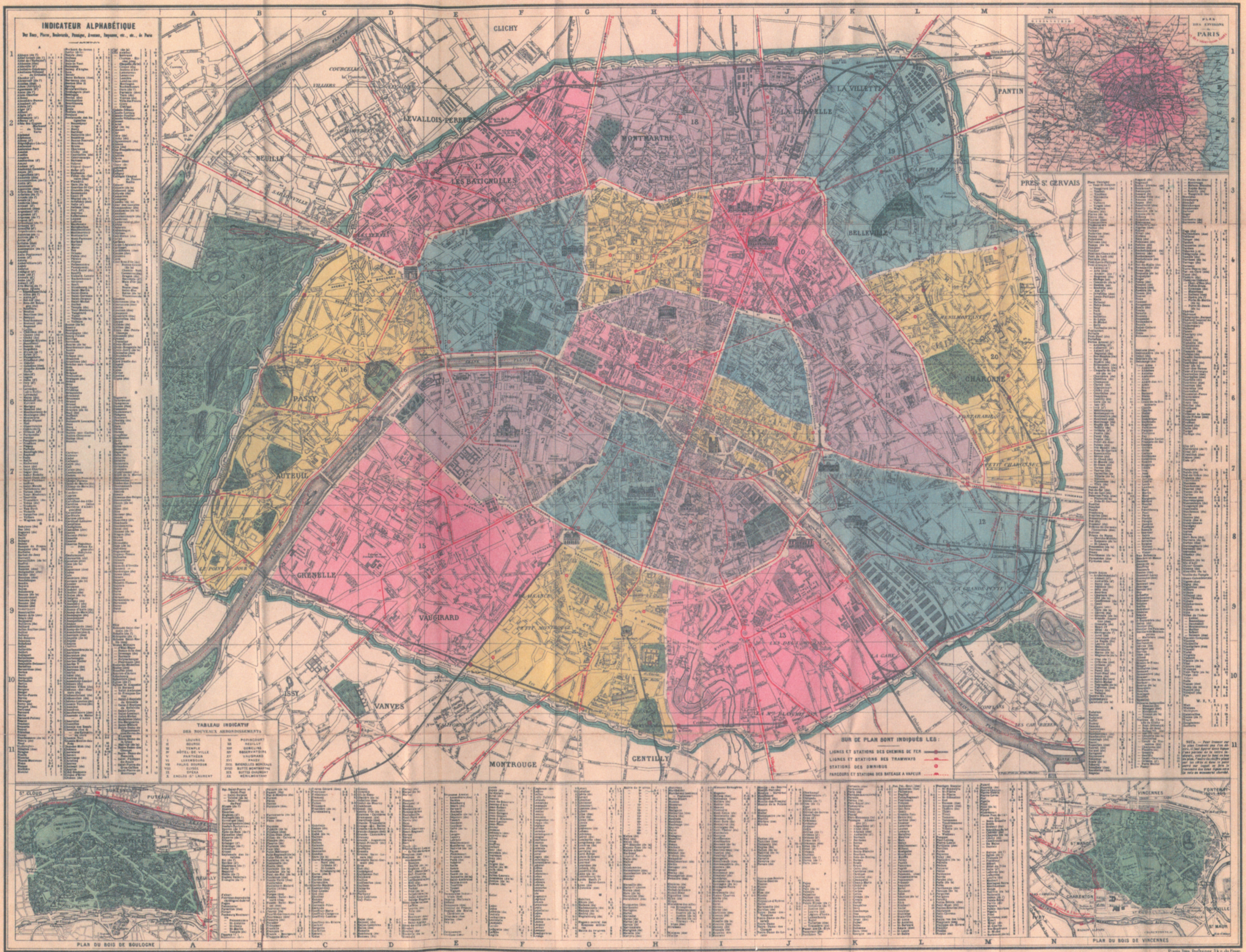
3



Prix 2 Francs.

NOUVEAU PLAN COMPLET ET ILLUSTRÉ DE LA VILLE DE PARIS DIVISÉ EN 20 ARRONDISSEMENTS & EN 80 QUARTIERS

1884.



Paris. LE BAILLY Editeur 6 r. Cardinale.

Vincent van Gogh

Tekeningen

Vincent van Gogh Tekeningen

Antwerpen & Parijs 1885-1888

Van Gogh Museum

3

Marije Vellekoop

Sjraar van Heugten

Met medewerking van

Monique Hageman

Roelie Zwikker

Van Gogh Museum, Amsterdam

Vincent van Gogh
Tekeningen 3. Antwerpen & Parijs, 1885-1888

ISBN 90 6611 581 5
Complete reeks tekeningen en schilderijen,
8 delen

ISBN 90 74265 11 1
NUGI 921
Vincent van Gogh
Tekeningen
Antwerpen & Parijs
1885-1888
Deel 3

Inhoud

Voorwoord

In 1996 en 1997 verschenen de eerste twee banden van de vijfdelige catalogus over de tekeningen van Vincent van Gogh die in het Van Gogh Museum bewaard worden. Zij waren gewijd aan de werken die de kunstenaar in zijn Nederlandse jaren maakte. Met het nu verschenen derde deel, *Vincent van Gogh. Tekeningen 3. Antwerpen & Parijs, 1885-1888* wordt de stap naar het modernere werk gezet.

Het boek geeft een breed beeld van deze periode – ruim twee jaar – uit Van Goghs carrière, en besteedt onder meer aandacht aan stilistische en thematische vernieuwingen in zijn oeuvre, en aan zijn verblijf aan de Antwerpse academie en de studieperiode in het atelier van Fernand Cormon in Parijs. De datering van de Parijse werken is, door het ontbreken van een geregelde brievenstroom, altijd moeilijk gebleken en speelde in het onderzoek een centrale rol. De auteurs kwamen bij de bestudering van de tekeningen tot de conclusie dat enkele bladen ten onrechte aan de kunstenaar waren toegeschreven.

Tussen het verschijnen van deel 2 en deel 3 is relatief veel tijd verstreken. Het hoge tempo waarin de eerste banden verschenen bleek niet houdbaar zonder de kwaliteit van het onderzoek aan te tasten. Bovendien vond er een verandering van functies plaats in het Van Gogh Museum: Sjraar van Heugten, auteur van de eerste delen, verwisselde zijn positie van Conservator Prenten en Tekeningen voor die van Hoofd Collecties. Marije Vellekoop, die al betrokken was bij de voorgaande banden, werd in de vrijgekomen functie benoemd. Zij onderzochten en beschreven samen de 124 tekeningen die hier gepubliceerd worden, waarbij Marije Vellekoop de rol van projectleider vervulde. Roelie Zwikker verleende als assistent-conservator onmisbare ondersteuning, en Monique Hageman tekende wederom voor de zeer nauwgezette documentatie.

De auteurs hebben van velen binnen en buiten het museum hulp ontvangen; hen wordt elders in deze publicatie dank gezegd. Er zijn echter een paar mensen die een sleutelrol in de totstandkoming van het boek hebben gespeeld en die ik op deze plaats wil noemen: Jan Robert hield als redacteur een oog op de teksten en op het geheel; Michael Hoyle vertaalde de teksten voor de Engelse editie en was ook redactioneel een grote steun; de samenwerking met Cees de Jong en zijn team van V+K Publishing liep als altijd opmerkelijk soepel.

Vanwege hun kwetsbaarheid worden de tekeningen in het Van Gogh Museum zelden tentoongesteld. Deze publicatie en de andere delen van de catalogus maken deze prachtige collectie permanent toegankelijk. We kunnen haar nu, met onze specialisten als kundige gidsen, op ons gemak bekijken, bestuderen en bewonderen. Ik wil de auteurs en het onderzoeksteam bedanken voor hun toegewijde studie en hun niet aflatende inzet voor de totstandbrenging van dit mooie boek.

John Leighton
Directeur

Verantwoording

In dit derde deel van de bestandscatalogus van Van Goghs tekeningen in het Van Gogh Museum worden de bladen behandeld die de kunstenaar van eind november 1885 tot en met februari 1888 in Antwerpen en Parijs heeft gemaakt. Op acht na bevinden alle nu nog bekende tekeningen die hij in deze periode maakte zich in het Van Gogh Museum. Schetsboekbladen die terug te voeren zijn tot een bestaand schetsboek en briefschetsen zijn niet opgenomen. Zie daarvoor de verantwoording bij deel 1.

De inleiding geeft een algemeen overzicht van de ontwikkeling van de tekeningen en van diverse aspecten van Van Goghs werkwijze. In het catalogusgedeelte wordt verder ingegaan op inhoudelijke en technische kwesties. Op deze manier wordt niet alleen een beeld gegeven van de werken in de collectie in het Museum, maar van het gehele oeuvre uit deze periode.

Evenals in deel 2 worden tekeningen die een samenhangend geheel vormen in één catalogustekst beschreven. Dat heeft vooral bij de werken die op het atelier van Fernand Cormon in Parijs zijn ontstaan tot lange reeksen geleid. Afzonderlijke bespreking van deze bladen zou geen recht doen aan hun studieuze karakter.

Door het ontbreken van een geregelde briefwisseling – Vincent woonde immers bij zijn broer Theo – is het moeilijk de tekeningen die Van Gogh in Parijs maakte nauwkeurig te dateren.

Aanhangsel 1 bevat twee overtrektekeningen die Van Gogh maakte als hulpmiddel voor schilderijen. Zij waren niet bedoeld als zelfstandige tekeningen en zijn daarom buiten de catalogus gehouden. In aanhangsel 2 worden zes bladen behandeld die niet meer aan Van Gogh worden toegeschreven.

Bij het schrijven van dit boek vonden we veel steun en hulp bij onze collega's. Monique Hageman werkte zich wederom met niet aflatend enthousiasme door meters catalogi, boeken en archiefmateriaal heen om te komen tot een zo volledig mogelijke documentatie per tekening. Roelie Zwikker was de onmisbare spin in het web die zorgde dat niets spaak liep en die ons fijntjes aan deadlines herinnerde. Zij speelde ook een belangrijke rol in het literatuur- en archiefonderzoek, en klaagde nooit als ze voor de zoveelste keer naar Antwerpen of Parijs af moest reizen.

De opmerkingen van de redactie, die voor dit deel bestond uit Leo Jansen, Jan Robert (tevens eindredacteur), Chris Stolwijk, Louis van Tilborgh en Roelie Zwikker, zorgden ook nu weer voor talrijke verbeteringen, zowel tekstueel als inhoudelijk. Frans Stive en Alex Nikken maakten een moeiteloze bestudering van de tekeningen mogelijk en Esther Hoofwijk hielp ons bij het op tijd in huis krijgen van alle aangevraagde foto's. Onze dank gaat verder

uit naar alle collega's die ons in staat stelden aan dit boek te werken door ons te ontlasten van andere museale bezigheden.

Ook buiten het museum ondervonden wij steun van velen. Michael Hoyle, die voor de uitstekende vertaling in het Engels tekende, had met zijn kritische vragen en opmerkingen ook invloed op de Nederlandse tekst. Nico Lingbeek, Marieke Nassi en Francien van Daalen werken in opdracht van het Van Gogh Museum gestaag aan de conservering en restauratie van de tekeningen en waren altijd bereid ons te helpen bij het oplossen van technische vragen.

Verder zijn wij dank verschuldigd aan: het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen, Nienke Bakker (Van Gogh Museum, Amsterdam), René van Beek (Allard Pierson Museum, Amsterdam), Saskia de Bodt, Blandine Bouret (Musée de Montmartre, Parijs), Geneviève Bresc-Bautier (afdeling Sculptures Musée du Louvre, Parijs), Phillip Dennis Cate (Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick), Suzelyne Chandon (afdeling Sculptures Musée du Louvre, Parijs), Danièle Devynck (Musée Toulouse-Lautrec, Albi), Claire Fons (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Jacques Doucet, Parijs), Jean-René Gaborit (afdeling Sculptures Musée du Louvre, Parijs), Lou Gils en Jef van Gool (Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen), Fred Hustings (SOVON Vogelonderzoek Nederland, Beek Ubbergen), Marc Jacobs (Vlaams Centrum voor Volkscultuur, Brussel), Bernard Jégo (Musée de Montmartre, Parijs), Gérard Jouhet, Anton Kos (Zuiderzee Museum, Enkhuizen), Ludovic Laugier (afdeling Antiquités Grecques et Romaines Musée du Louvre, Parijs), Frans Lauwers, Alexandra Ames Lawrence (Museum of Fine Arts, Boston), Catherine Mathon (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parijs), Marie Montembault (afdeling Antiquités Grecques et Romaines Musée du Louvre, Parijs), Peter Moreaux, Monique Nonne (afdeling Documentation Musée d'Orsay, Parijs), Fieke Pabst (Van Gogh Museum, Amsterdam), Pierre en Liesbeth Passot, Jean Penent (Musée Paul-Dupuy, Toulouse), Ronald Pickvance, Kees Posthuma (Van Gogh Museum, Amsterdam), Maxime Préaud (Bibliothèque Nationale, Parijs), het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Herbert van Rheeden (Universiteit van Amsterdam), Cees van Romburgh (Scheepvaart Museum, Amsterdam), Anne Roquebert (Musée du Louvre en Musée d'Orsay, Parijs), André Roussard, Emmanuel Schwartz (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parijs), Frieda Sorber (Provinciaal Textielmuseum, Ranst), het Stadsarchief Antwerpen, Caroline van der Star (Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen), Bérangère Tachenne (Musée Toulouse-Lautrec, Albi), Richard Thomson, Henri Vannoppen, Wouter van der Veen, Ruben Verbist (Vlaams Centrum voor Volkscultuur, Brussel), en Bogomila Welsh-Ovcharov.

Tenslotte, maar zeker niet op de laatste plaats, willen we hier onze partners, Willem van Wamel en May Rijs, bedanken. Zij gaven ons thuis de steun die voor het maken van zo'n boek onmisbaar is.

Marije Vellekoop en Sjraar van Heugten

Van Gogh in Antwerpen en Parijs: moderne kunst voor moderne tijden

Van Gogh koesterde in Nuenen, waar hij zich op 4 december 1883 gevestigd had, al betrekkelijk snel gedachten over de mogelijkheden die de stad Antwerpen hem als kunstenaar zou kunnen bieden. In maart-april 1884 schreef hij aan Theo dat hij overwoog eens te proberen daar iets te verkopen.[1] In oktober van dat jaar duikt Antwerpen opnieuw in een brief op. Van Gogh had behoefte aan het stadsleven – hij opperde ook een vertrek naar Den Haag – en hoopte zijn ingezakte stemming wat te verbeteren door verandering van omgeving. Als hij in dezelfde adem vertelt dat hij erover denkt om lessen in modeltekenen te gaan volgen bij de beeldhouwer Jean Theodore Stracké (1817-1891) in Den Bosch, lijkt het er sterk op dat een vergelijkbaar idee ook een rol speelde bij zijn overpeinzingen over Antwerpen.[2]

In de laatste maanden van 1884 bleef een mogelijk vertrek naar Antwerpen een terugkerend thema,[3] en in december vroeg hij Theo uiteindelijk om met een dergelijke onderneming in te stemmen.[4] Theo's antwoord is niet bekend, maar het zal niet bemoedigend zijn geweest want Vincent liet het onderwerp daarna even rusten. In mei 1885 kwam hij er weer op terug in verband met de eventuele verkoop van werken, en in augustus liet hij Theo weten dat hij adressen had gezocht van Antwerpse handelaren aan wie hij zijn werk zou kunnen opsturen.[5]

Hoewel het plattelandsleven hem zeer dierbaar was, is het duidelijk dat Van Gogh de in cultureel opzicht zoveel rijker geschakeerde stad soms hard nodig had. Zijn onverwachte gebrek aan modellen in Nuenen vanaf september 1885 gaf een extra impuls aan zijn plannen.[6] Ook zijn bezoek aan het Rijksmuseum in Amsterdam begin oktober 1885 versterkte een al langer gevoelde behoefte weer eens een omgeving op te zoeken met meer kunst en kunstenaars. Eind november 1885 reisde de toen 32-jarige Van Gogh van Nuenen naar Antwerpen en vestigde zich in de Lange Beeldekensstraat (rue des Images) 194 (*afb. 1*).

Werken kon hij de eerste dagen niet, want zijn materialen, die hij vanuit Nuenen had opgestuurd, arriveerden pas een week nadien. Dat gaf hem de gelegenheid met zijn schetsboek op zak de stad te verkennen (*afb. 2*). Hij toog kort na aankomst naar het huis waar een door Henri Leys gedecoreerde eetzaal te zien was, en bezocht met overgave musea en kerken.[7] Aan Theo deed hij verslag van lange dwaaltochten waarbij hij havens, uitgaansgelegenheden en andere aspecten van het stedelijke leven observeerde.[8]

De academie komt in Van Goghs vroegste brieven uit Antwerpen niet ter sprake. Hij moet echter vanaf het begin plannen hebben gehad om dit befaamde instituut te bezoeken en er lessen te gaan nemen, maar dat was voor hem geen gemakkelijke stap. In zijn correspondentie zijn namelijk regelmatig uithalen naar het academische systeem te vinden, en naar de onechtheid en het gebrek aan invoelingsvermogen van academisch geschoolde kunstenaars. Desondanks had Van Gogh zichzelf altijd een tamelijk streng regime opgelegd van deels aan

1 Zie brieven 434/358 en 444/363a.
2 Brief 466/381.
3 Zie brieven 468/382, 469/383, 474/386b en 475/388.
4 Brief 476/386a.
5 Respectievelijk brieven 506/409 en 527/420.
6 Zie Tekeningen 2, p. 27.
7 Zie brief 547/436.
8 Zie brieven 548/437 en 549/438.

het academisch onderwijs ontleende methodes, en had hij zich laten leiden door op de academische praktijk gebaseerde handboeken. Dat hij enigermate vertrouwd was met wat zulk onderricht behelsde, blijkt uit de hierboven aangehaalde brief waarin hij aangaf tekenonderwijs te willen gaan volgen; daarin vertelt hij Theo over een leerboek, en voegde eraan toe: 'Bovendien heb ik ook wat ze aan de Ecole des Beaux Arts gebruiken en wat ze te Antwerpen gebruiken' [466/381].

Zijn voornemen om kunsthandelaren te gaan bezoeken voerde hij al snel uit, eerst met Nuenense schilderijen, maar vervolgens zelfs met speciaal voor de locale kunstmarkt gemaakt werk. In Nuenen had hij zich gerealiseerd dat hij meer geld dan gebruikelijk nodig zou hebben om zijn Antwerpse plannen te kunnen verwezenlijken – al was het maar voor het betalen van modellen. Hij achtte het maken van commercieel werk zoals stadsgezichten daarom onontkoombaar. Bij zijn wandelingen door Antwerpen bleek dat de stad daarvoor zeker mogelijkheden bood. Zo overwoog hij een groot geschilderd stadsgezicht te maken, maar dat kwam er niet van. Wel maakte hij een schilderij van de middeleeuwse burcht Het Steen waarmee hij (tevergeefs) bij Antwerpse kunsthandelaren aanklopte.[9] Dat doek is niet meer bekend, maar er bleven twee schetsen bewaard die vermoedelijk als voorstudies dienden (*cats. 213, 214*). Met twee andere studies (*cats. 215, 216*) zijn zij de enige getuigenissen van Van Goghs Antwerpse pogingen in dat genre.
Er zijn vermoedelijk twee redenen waarom het hierbij bleef: zijn teleurstellende ervaringen

9 *Zie brieven 551/440 en 552/441.*



1 Foto van de Lange Beeldekensstraat 194 (thans nr. 224). Amsterdam, Van Gogh Museum.



2 Schetsboekblad met figuren op straat (F 1381r JH 1023), 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum.

bij de plaatselijke kunsthandelaren hadden hem het inzicht gegeven dat de economie voor het moment te ongunstig was voor commercieel succes van zijn stadsgezichten. Belangrijker was dat hij zich begon te concentreren op het werken naar model. Dat leidde in december 1885 tot geschilderde portretten en enkele getekende studies.

Portretten en kopstudies

Van Gogh legde in Antwerpen een groeiende belangstelling voor het portret aan de dag. Dat was mede ingegeven door commerciële overwegingen. Hij vermoedde namelijk dat er potentiële klanten waren die aan een geschilderd portret de voorkeur zouden geven boven een – in zijn ogen – bloedeloze foto.[10] Geldelijke motieven speelden dus een rol, maar Van Goghs toegenomen interesse had allereerst artistieke gronden.

Hoewel we uit zijn jaren in Nederland talrijke studies van koppen kennen, laten deze zich zelden of nooit kwalificeren als portretten. Het zijn allereerst pogingen om een bepaald type vast te leggen: de persoon die poseert is niet het onderwerp maar vertegenwoordigt naamloos een veteraan, een vrouw uit het volk, een werkman of een boerin (*afb. 3*). Zulke werken zijn studies, oefeningen in de weergave van de menselijke figuur, indirect ter voorbereiding van een meer complex figuurstuk. Van Gogh maakte ze voor eigen gebruik, niet voor degenen die poseerden, en zonder commercieel oogmerk. Hij had weliswaar altijd belangstelling voor het portret gehad, maar in zijn eigen werk had het als genre nog geen plaats gevonden.

Een bezoek aan het Rijksmuseum in oktober 1885 had hem de gelegenheid gegeven om de zeventiende-eeuwse Nederlandse meesters uitvoeriger dan ooit te bestuderen. Hij was daarbij vooral getroffen door portretten van de hand van Pieter Codde, Rembrandt en Frans Hals. De diepe indruk die dergelijke werken op hem maakten blijkt nog in Antwerpen uit verwijzingen in zijn brieven naar het werk van zeventiende-eeuwse schilders.[11] Ook hier kon hij zijn hart ophalen: 'Ik ga nog al eens naar 't museum en zie dan naar weinig anders dan enkele koppen en handen van hem [Rubens] & Jordaens. Ik weet dat hij [Rubens] niet zoo intiem is als Hals en Rembr. maar *het leeft zoo,* die koppen op zich zelf' [550/439].[12]

Door deze studie vond er een langzame verschuiving plaats: de koppen die Van Gogh in Antwerpen tekende en schilderde kunnen weliswaar nog niet als werkelijke portretten getypeerd worden, maar het zijn wel oefeningen daartoe. Ze vormen een duidelijke overgangsfase tussen de Nederlandse studies van types en de portretten die in Parijs zouden ontstaan.

Zijn diepe bewondering ten spijt, kwam zijn directe inspiratie niet van de schilderijen, maar van de mensen om hem heen: 'Ik ben vol van Rembrandt en Hals tegenwoordig in mijn gedachten, niet omdat ik veel schilderijen van hen zie maar omdat ik onder 't volk van hier zooveel types zie die mij aan dien tijd doen denken' [553/442]. Het voorbeeld van de oude Hollandse en Vlaamse meesters versterkte bij Van Gogh het streven om in zijn portretten niet zozeer de uiterlijke schoonheid weer te geven als wel uitdrukking te geven aan het karakter en de gemoedstoestand van het model. In een brief aan Theo formuleerde hij het als volgt: 'Daarom frappeerde mij een hoerenkop van Rembrandt juist nu zoo enorm.– Omdat

10 Zie brieven 550/439, 552/441 en 554/443.

11 Zie brieven 547/436, 550/439 en 554/443.

12 Het museum van oude kunst was gevestigd in de kloosterkerk van het voormalige Minderbroedersklooster waarin de Academie sinds 1810 zetelde. Zie Leen de Jong, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Een historisch overzicht, *Antwerpen 1983, p. 8.*



3 Oude man met hoge hoed (F 985 JH 286), 1882-83. Amsterdam, Van Gogh Museum.

hij dien mysterieusen glimlach zoo oneindig mooi gesnapt had met een serieux als hij alleen – de magicien der magiciens – kan. Dit nu is voor mij iets nieuws en ik wil 't persé. Manet heeft 't gedaan en Courbet – wel sacrebleu, ik heb de zelfde ambitie omdat bovendien ik te zeer in merg en been gevoeld heb het oneindig mooie der vrouwen analyses van de heel hooge lui in de litteratuur, een Zola, Daudet, de Goncourt, Balzac' [553/442]. Het vinden van geschikte modellen in de voor hem nog vreemde omgeving viel niet altijd mee en was bovendien een vrij zware financiële last. Van Gogh besloot daarom in de eerste helft van januari 1886 om zich eens bij de academie te vervoegen om daar naar model te gaan werken.[13]

Tekenen naar gipsmodel aan de academie

Om aangenomen te worden voor de academie had Van Gogh werk laten zien aan de directeur, Karel Verlat (1824-1890).[14] Verlat was zelf een bekwaam schilder van de menselijke figuur en van dieren. Van Gogh werd toegelaten tot zijn schilderklas na het tonen van twee studies van koppen.[15]

In de tijd dat Van Gogh naar de academie in Antwerpen ging, bevond deze internationaal gerenommeerde instelling zich in een reorganisatiefase.[16] Jarenlang voorbereide onderwijshervormingsplannen werden met ingang van het studiejaar 1885-86 ingevoerd, het jaar waarin Van Gogh er les had.[17] Hij volgde lessen aan het middelbaar onderwijs.[18]

Het middelbaar onderwijs voor de Schilderkunst kende de klassen Natuur, Antiek, Figuur, en Landschap- en Dierschildering.[19] Uit de brieven weten we dat Van Gogh de eerste twee weken overdag schilderlessen volgde bij Verlat in de klas Figuur. In het inschrijvingsboek komt zijn naam hier echter niet voor,[20] waarschijnlijk omdat de cursus al bijna ten einde liep.[21] Hij schreef zich wel officieel in voor de avondklas Antiek bij François Vinck (1827-1903) waar geschaduwde tekeningen werden gemaakt naar gipsen torsen, ledematen en complete afgietsels van klassieke beelden (*afb. 4, 5*).[22] Nadat de schilderklas eind januari afgelopen was, ging Van Gogh ook overdag tekenlessen volgen bij Eugène Siberdt (1851-1931). In het hele curriculum van de academie, dat gratis te volgen was, lag veel nadruk op het tekenen, dat werd gezien als de ruggengraat van alle kunststudies.

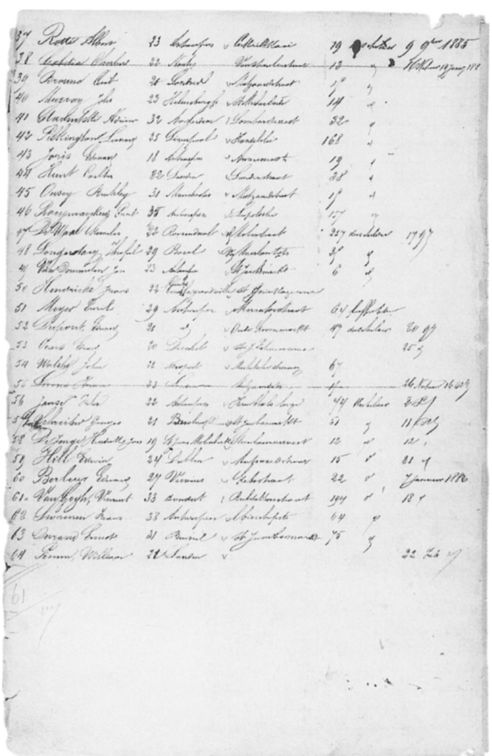
Geruime tijd voordat studenten in de klas Antiek kwamen, maakten ze kennis met klassieke beelden. In het basisonderwijs kwamen die voor op gravures en reeksen van lithografieën die de leerlingen moesten kopiëren teneinde de proporties van het menselijk lichaam te leren beheersen. Een aan de Antwerpse academie veel gebruikte leermethode was die van Matthijs van Bree (1773-1839) uit 1821 (*afb. 6*).[23] Aan het eind van het basisonderwijs gingen de leerlingen tekenen naar gipsen fragmenten zoals armen, hoofden, borstbeelden, en ook kregen zij afgietsels van ornamenten voorgezet. De bestudering van gipsmodellen aan academies vond in heel Europa al vanaf de zeventiende eeuw plaats en was in de opleiding het vervolg op het kopiëren van gravures en een voorbereiding op het tekenen naar levend model.[24] Het kopiëren van gipsen was vooral een oefening om bij de studenten het begrip voor licht- en schaduweffecten te vergroten. Deze effecten bepalen de modellering van een figuur. Behalve lichte en donkere partijen spelen hierbij de halve tonen een belangrijke rol, omdat

13 Zie brief 554/443.
14 Zie brieven 554/443, 555/444 en 556/445.
15 Brief 556/445.
16 Zie L. Th. van Looij, Een eeuw Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen *1885/1985, Antwerpen 1985; Guido Persoons* [et. al.], Historiek Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten 1663-1885/1945, *z.p. z.j. [1985]; Jaarverslag 1887; Verlat 1879.*
17 De reorganisatie had een drieledig doel: het opzetten van een vervolgstudie voor begaafde leerlingen, het bieden van een goede praktische en theoretische basis aan alle leerlingen, en het bevorderen van de toepassing van kunst op nijverheid. De vervolgopleiding, het Hooger gesticht *of* Hooger Instituut, *ging pas in 1887 van start. Zie Jaarverslag 1887, pp. XIX en XXXIII.*
18 Het middelbaar onderwijs werd voorafgegaan door het basisonderwijs dat behalve door kunstenaars ook door arbeiders gevolgd werd.
19 Na het basisonderwijs splitste de opleiding zich in drie takken: Schilderkunst, Beeldhouwkunst en Bouwkunst. Zie Jaarverslag 1887, p. XXI.
20 Registre d'inscription 1885-1891, Bibliotheek van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen (KASKA), inv. 289.
21 Alle klassen werden afgesloten met een wedstrijd. De schilderklas stopte reeds eind januari opdat de leerlingen zich op het concours konden voorbereiden. Zie brief 559/448 en Jaarverslag 1887, pp. XXXIV-XXXV.
22 Van Gogh noemt Vinck als leraar van deze klas in brieven 556/445 en 558/447. Volgens het jaarverslag echter werd deze cursus gegeven door E. Dujardin en gaf Vinck alleen tekenles naar gipsen

ze het scherpe contrast tussen licht en donker verzachten. Gipsen beelden zijn door hun onbeweeglijkheid en gelijkmatigheid van kleur voor deze oefening geschikter dan levende modellen. Aan de hand van de beelden leerden de studenten tevens de proporties van het menselijk lichaam en het schoonheidsideaal van de klassieken kennen.

Van Gogh werkte met veel enthousiasme naar gipsen modellen die hem na jaren eindelijk een kans gaven de menselijke anatomie te bestuderen. Minder gelukkig was hij met de door de docenten gehanteerde uitgangspunten (zie *cat. 218*). Het academisch onderwijs legde sterk de nadruk op het werken vanuit de contour. Van Gogh had daarentegen in Nuenen een tekenwijze omhelsd die hij ontleende aan Delacroix en die haaks stond op de academische methode. Hij bouwde zijn figuren juist op uit grote vormen die de belangrijkste massa's van een lichaam weergaven, en pas daarna ontstonden de omtreklijnen. Het was een aanpak die voortreffelijk bij zijn expressieve tekentrant paste, zoals zijn boerenfiguren uit de zomer van 1885 bewijzen (*cats. 180-192* en *afb. 7*). *De discuswerper* (*cat. 218*) is de enige bewaard gebleven studie naar gipsmodel die we uit Antwerpen kennen, en dat zal geen toeval zijn: ondanks de aandacht die de contouren hier kregen herinnert de figuur niet in de eerste plaats aan een academiestudie, maar sluit hij in zijn robuustheid vooral aan bij de Nuenense figuurtekeningen.
Behalve de lesmethodes van de docenten maakte Van Gogh op de academie vermoedelijk ook

ornamenten en borstbeelden aan het basisonderwijs. Volgens Tralbaut 1948, p. 132, viel Vinck in voor Dujardin omdat die op dat moment een werk van Hendrik Conscience *(1812-1883) illustreerde.*
23 *Matthijs van Bree,* Cours de dessin, Antwerpen *1821. Van Bree was van 1827 tot zijn dood directeur van de academie. Zie Jan Lampo,* Een tempel bouwen voor de muzen. Een korte geschiedenis van de Antwerpse Academie (1663-1995), *extra nummer van* De Periscoop, *april 1995, p. 15.*
24 *Boime 1986, pp. 27, 28 en 36.*



4 Pagina uit het inschrijvingsregister (Van Gogh is nr. 61), 1886. Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.


N° 61
Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten
TE ANTWERPEN.
WINTERKOERS 1885-1886.
BEWIJS VAN TOEGANG.
M Van Gogh Vincent
is ingeschreven als leerling der Academie en is aangenomen in de klas van
Antiek
Antwerpen, den 18 Januari 1886
DE ADMINISTREERDER,

5 Bewijs van inschrijving, 18 januari 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.

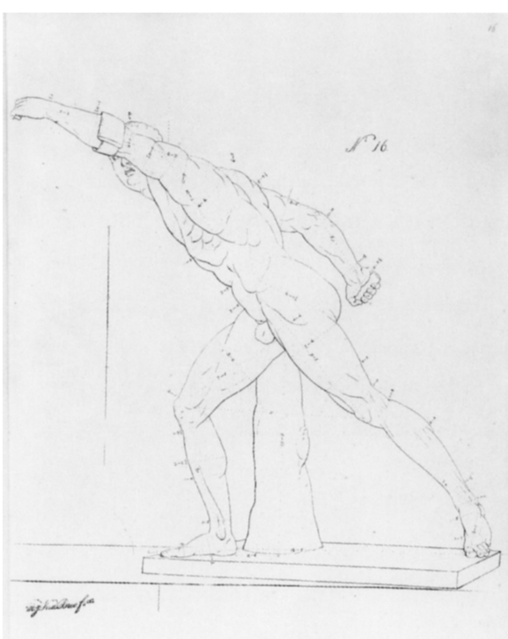
kennis met gedrukt onderwijsmateriaal, al liet hij zich daar in zijn brieven niet over uit. Zoals uit zijn hierboven aangehaalde brief uit Nuenen blijkt, was hij er al gedeeltelijk mee vertrouwd. Niets wijst er op dat er instructieboeken waren die hem bijzonder aanspraken.

Van Gogh was niet erg onder de indruk van de lessen die hij van zijn docenten ontving. Dit gebrek aan bewondering was wederzijds: in een vergadering van de docenten van 31 maart 1886 werd naar aanleiding van een studentenconcours besloten om zeventien leerlingen terug te plaatsen naar het basisonderwijs, waaronder 'Van Gogh, Vincent' (*afb. 8*). De schok van die beslissing bleef Van Gogh bespaard, want hij woonde op dat moment al een maand in Parijs.

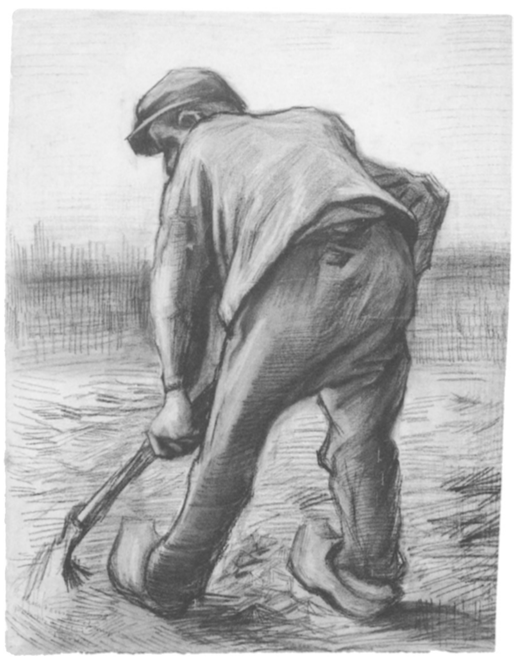
De tekenverenigingen

Van Gogh zal van medestudenten in Antwerpen gehoord hebben van het bestaan van tekenverenigingen waar zij gezamenlijk naar naakt en naar gekleed model konden werken. Waarom hij niet aan de academie naar levend model tekende is niet bekend, maar het meest aannemelijke is dat hij door de docenten niet gevorderd genoeg werd geacht, en derhalve wat lager in het curriculum moest beginnen met de studie naar gips.

Eind januari 1886 trad Van Gogh toe tot twee tekenverenigingen (zie *cats. 219-224*). Hij gaf daarmee zijn verlangen naar modelstudie op een slopende manier gestalte: overdag en 's avonds tekende hij naar gipsen modellen bij respectievelijk Siberdt en Vinck, en later op de avond ging hij verder op een van de tekenclubs waar hij naar naakt en gekleed model kon



6 Pagina uit Matthijs van Bree, *Cours de dessin*, Antwerpen 1821. Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.



7 Spitter in een aardappelveld: februari, (F 1302 JH 859), 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum.

werken. De druk die hij zichzelf oplegde en zijn lichamelijke verwaarlozing ondermijnden zijn gezondheid.

Alle ons bekende tekeningen naar levend model uit Antwerpen ontstonden in de tekenverenigingen, zonder het wakende oog van een leraar. Aan de resultaten is dat af te zien: of het model nu gekleed is of niet, er is geen spoor van een academische benadering. Net als bij *De discuswerper* (*cat. 218*) werkte Van Gogh volgens inzichten die hij als autodidact had verworven.

25 *Inv. d 413 V/1962.*
26 *Brief 570/459.*

Stijl en techniek

Stilistische veranderingen van enig belang zouden in Antwerpen alleen te verwachten zijn geweest als Van Gogh zich meer had laten leiden door het academisch systeem, of als hij lang genoeg was gebleven om door bestudering van andere kunstenaars nieuwe ideeën op te doen. Met een verblijf van slechts drie maanden, waarvan minder dan de helft in het teken stond van de academie, was het effect nihil. In zijn tekentrant is geen stijlbreuk met het Nuenense werk te zien. De voornaamste vorderingen op artistiek gebied betreffen de schilderkunst, en dan vooral het portret: zijn nieuwste coloristische ideeën, aangewakkerd door zijn bezoek aan het Amsterdamse Rijksmuseum, kregen verder gestalte door het zien van werk van de Vlaamse barokmeesters.

Opvallend is dat kleur ook zijn intrede doet in een aantal van zijn tekeningen uit die tijd, in de vorm van gekleurd krijt. Voorheen was het gebruik van dat materiaal redelijk beperkt, maar in Antwerpen speelt het een nadrukkelijke rol. We vinden het in dansscènes (*cats. 207-209*), stadsgezichten (*cats. 213-215*), een portret (*cat. 217*) en een naakt (*cat. 219*). Van Gogh koos voor opmerkelijk stevige, heldere primaire kleuren – rood, blauw en geel. Ze komen overeen met een opsomming van aangeschafte verf in een brief aan Theo: 'Het is me een waar genot [...] cobalt [= blauw] en carmijn [= rood] en goed jaune brillant [= heldergeel] en vermilloen [= rood] te hebben. Het duurste is nog soms 't goedkoopste. Cobalt vooral – het is met geen ander blaauw te vergelijken wat de fijne toonen betreft die men er mee krijgen kan' [552/441].

Van Gogh was op coloristisch gebied dus bezig aan een koerswijziging ten opzichte van zijn donkere Nuenense gamma. De Antwerpse gekleurde tekeningen – voor het merendeel schetsen – moeten niet al te hoog aangeslagen worden als vernieuwende stappen, maar het is niet denkbeeldig dat Van Gogh de heldere, onvermengde kleuren van het krijt terdege gebruikte om zijn gedachten op dat gebied enigszins aan te scherpen. Afgezien daarvan vertoont zijn werkwijze te Antwerpen in technisch opzicht zoals gezegd geen opvallende innovaties.

Naar Parijs

In een van de schetsboekjes van Van Gogh staan enkele tijden met daarachter plaatsnamen. Die laatste blijken haltes te zijn aan de treinverbinding Brussel-Parijs, de tijden zijn aankomst- of vertrektijden.[25] Op een velletje dat hij uit datzelfde schetsboekje scheurde, schreef hij rond 1 maart 1886 aan zijn broer dat hij vanaf twaalf uur die middag in het Louvre zou zijn, of eerder als Theo dat wilde, en verzocht hij hem dan de juiste tijd te laten weten (*afb. 9*).[26] Kennelijk heeft hij dit briefje laten bezorgen vanuit een pension of hotel. Ook kan hij het bij de kunsthan-

del van Theo hebben afgegeven voor hij naar zijn tijdelijke onderkomen ging, waarvan het adres vermoedelijk op de verloren gegane enveloppe vermeld stond.

Vanwege de commerciële en artistieke mogelijkheden die Parijs bood had Van Gogh al eerder vage plannen geformuleerd om daar naar toe te gaan, voor het eerst in 1883 tijdens zijn korte verblijf in Drenthe.[27] Ook in Nuenen kwam dat voornemen twee keer kort ter sprake in brieven aan Theo.[28] Pas in Antwerpen kreeg het concrete vorm omdat hij toen een duidelijk doel had: ontevreden met het onderwijs op de academie overwoog hij lessen te gaan nemen in het Parijse atelier van de historieschilder Fernand Cormon (1845-1924).

De naam van Cormon duikt in de correspondentie van Van Gogh voor het eerst op in oktober 1884, in de al eerder geciteerde brief waarin hij overwoog onderwijs te gaan volgen bij Stracké in Den Bosch.[29] Hij vergeleek dat voornemen toen met wat de schilder Breitner in Parijs bij Fernand Cormon had gedaan.[30] Zijn vroegere schildersvriend uit Den Haag had in 1884 een maand intensief in Cormons atelier gewerkt.[31] Theo had Breitner mogelijk in Parijs ontmoet, maar was in ieder geval op de hoogte van diens verblijf daar. Hij had zijn broer in Nuenen daarover geschreven, zoals valt op te maken uit een brief van Vincent uit juli 1884.[32] Van Goghs idee om academisch onderwijs te gaan volgen is wellicht ontstaan door de verhalen over Breitners studie in Parijs.

In Antwerpen ontwikkelde Van Gogh dus al snel plannen om bij Cormon te gaan studeren. Hij

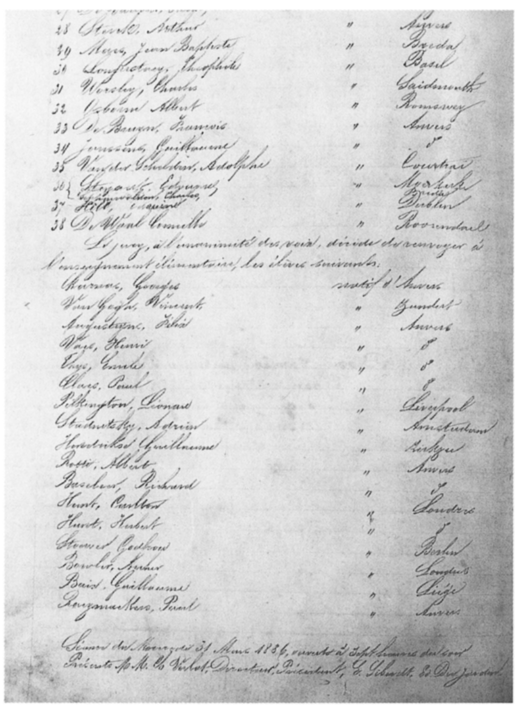
27 *Brieven 398/333, 399/335, 404/339 en 408/341.*

28 *Brieven 467/378 en 476/386a.*

29 *Brief 466/381. Stracké gaf les in tekenen naar naaktmodel en in boetseren. Zie tent. cat.* De Koninklijke School herdacht. Leermeesters uit de periode 1855-1936, *Den Bosch (Museum Slager) 1993.*

30 *De Haagse schilder George Hendrik Breitner (1857-1923).*

31 *Zie bijvoorbeeld Rieta Bergsma en Paul Hefting,* George Hendrik Breitner 1857-1923. Schilderijen, tekeningen, foto's, *Bussum 1994, p. 12.*



8 Namen van leerlingen die een niveau teruggeplaatst werden, 31 maart 1886. Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.

zou dan bij zijn broer intrekken of eventueel een zolderkamertje huren.[33] Nadat Theo begin februari 1886 had laten blijken dat hij het in principe eens was met Vincents verdere studieplannen, gaf deze zijn voornemen in ijltempo verder gestalte. Uit de brief waarin hij reageerde op Theo's instemming blijkt dat hij inmiddels ook iets meer wist over de wijze waarop er in Parijs en meer specifiek bij Cormon werd gewerkt. Zo had hij in Antwerpen kennis gemaakt met een paar Engelsen die hem van hun ervaringen hadden verteld: 'Een is bij Gerome geweest, een bij Cabanel &c. Zij zeggen dat men te Parijs betrekkelijk vrijer is en dat men zelf b.v. kan kiezen wat men wil maken, meer dan hier, maar dat de correctie onverschillig is. Weet gij wat ik denk – dit – te Parijs zou ik zeker *meer* werken dan hier – b.v. een teekening op een dag of in iedere twee dagen. En wij kennen, of liever gij kent goede lui genoeg die ons niet weigeren zullen ze na te kijken en wenken nog te geven. Dus we zijn eigentlijk in alle geval op een spoor, het zij ik hier bleef nog een tijd 't zij ik naar U toe kwam. – Cormon zou zeer waarschijnlijk 't zelfde zeggen als Verlat overigens. Want juist omdat ik nu in de gelegenheid ben om met verscheiden lui over mijn teekeningen te spreken *voel ik zelf mijn fouten*, dat is veel gewonnen om ze te boven te komen. – Goeden moed in alle geval. Maar gij moet nu eens een keer meer schrijven en wij moeten zien het hem intelligent te lappen. Cormon laat, hoorde ik, 4 uur s'morgens werken – dan kan men s'avonds naar de Louvre of naar de Ecole des beaux arts of naar een ander atelier waar geteekend wordt gaan werken. Wat de portretten betreft, veel tijd schiet er zeker niet voor over als ik alles geregeld bijhouden wil. En zoo is 't hier ook' [559/448].

Er is in de correspondentie sprake van een komst naar Parijs in juni of juli, maar Van Gogh besloot impulsief te vertrekken en arriveerde er, zoals gezegd, al rond 1 maart. Hij ging bij Theo wonen in diens woning in de rue Laval. In juni verhuisden de broers naar een groter appartement in de rue Lepic, nummer 54 (*afb. 10*). Het was een niet altijd even harmonieus samenleven, maar uiteindelijk wenden de broers aan elkaar.[34] Theo was van belang voor Vincents introductie in het Parijse artistieke leven, en door Vincent zou hij al spoedig zijn eigen kennissenkring vergroten met avant-gardekunstenaars.

32 *Brief 454/372.*
33 *Brief 563/452.*
34 *Zie Amsterdam 1999, pp. 39-47.*

De schok van het nieuwe

Hoewel Van Gogh van plan was geweest om snel bij Cormon aan de slag te gaan, werd het volgen van verder onderwijs in het werken naar gipsen of levend model voorlopig op de lange baan geschoven. Pas in het najaar van 1886 kreeg dat voornemen een vervolg. De voornaamste reden voor het uitstel moet de confrontatie met de hedendaagse schilderkunst in Parijs zijn geweest.

Van Gogh had, reagerend op mededelingen in de brieven van Theo, al geruime tijd geprobeerd zich een beeld te vormen van het impressionisme. Zijn eigen palet was mede daardoor in het halve jaar voor zijn aankomst in Parijs al wat lichter geworden, maar het was ver verwijderd van wat hij thans in de moderne kunst te zien kreeg. Er zijn geen uitlatingen van Van Gogh bekend over die eerste kennismaking, maar de schok moet immens zijn geweest: hij meende een taal te beheersen maar bleek al die tijd een in onbruik geraakt, nauwelijks meer verstaanbaar dialect te hebben bestudeerd.

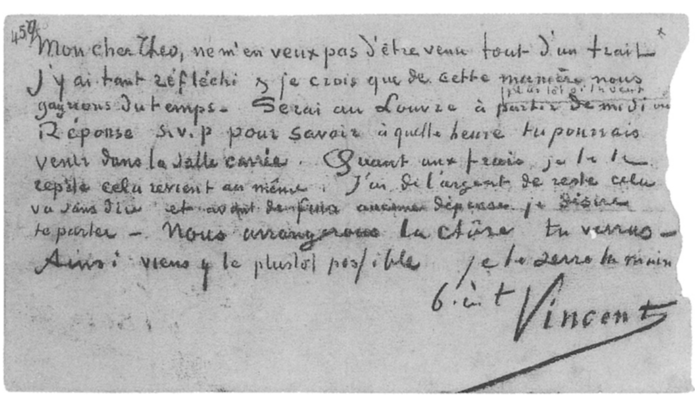
Zijn eerste zes maanden in Parijs werden gedomineerd door het schilderen, want daarin,

meer dan in het tekenen, moest hij aansluiting zoeken met de moderne kunst. In zijn werken op papier had kleur altijd een vrij bescheiden rol gespeeld. Waterverf en andere kleurige materialen zijn ver in de minderheid bij potlood, zwart krijt, zwarte of bruine inkt, of mengvormen daarvan. Coloristische vernieuwing stond nu centraal, en daarmee werd het tekenen voorlopig naar de achtergrond gedrongen. Opmerkelijk is wel dat hij, toen hij in 1887 begon met meer volwaardige bladen, ook daar vooral in kleur werkte. De verhouding is dan omgekeerd ten opzichte van zijn vroegere werk: tekeningen in zwart of bruin zijn ver in de minderheid. Het vinden van een modern koloriet was Van Goghs meest bepalende probleem in Parijs.

Afgezien van de bij Cormon gemaakte studies kan slechts een handvol van de in deze catalogus besproken bladen in het jaar 1886 gedateerd worden, en geen ervan is erg ambitieus van karakter (*cats. 225-237*). Enkele schetsen zijn studies voor geschilderde, panoramische uitzichten op de stad (*cats. 225-227*). De andere werken laten vooral zien dat Van Gogh ook zijn thematiek aanpaste aan wat hij in de contemporaine kunst zag: het zijn over het algemeen luchthartige onderwerpen zoals wandelaars in stadsparken en straatscènes, typen voorstellingen die in het impressionisme veel voorkomen. Stilistisch is er in deze werken nog weinig verandering te bespeuren.

Illustraties

Drie kleine bladen lijken erop te wijzen dat Van Gogh heeft geprobeerd illustraties voor tijdschriften of andere drukwerken te maken, of dat hij overwoog een reeks populaire grafiek te vervaardigen: *Menu van een restaurant* (*cat. 230*), *Vrouw met hond* (*'A la Villette'*) (*afb. 11*) en *Geraamte* (*cat. 273*). Hij had iets dergelijks geprobeerd in Den Haag en koesterde vage plannen daartoe in Nuenen, maar dat was op niets uitgelopen.[15] Toen hij in de lente van 1888



459

Mon cher Theo, ne m'en veux pas d'être venu tout d'un trait
J'y ai tant réfléchi & je crois que de cette manière nous
gagnerons du temps. Serai au Louvre à partir de midi ou plus tôt si tu veux
Réponse s.v.p. pour savoir à quelle heure tu pourrais
venir dans la salle carrée. Quant aux frais je te le
répète cela revient au même. J'ai de l'argent de reste cela
va sans dire et avant de faire aucune dépense je désire
te parler. Nous arrangerons la chose tu verras.
Ainsi viens y le plustôt possible je te serre la main
b. à t. Vincent

9 Briefje aan Theo van begin maart 1886 [570/459]. Amsterdam, Van Gogh Museum.



10 Foto van de rue Lepic (met links de rue de Maistre), 1904. Parijs, Bibliothèque Nationale.

door Paul Gauguin werd benaderd met de vraag of hij mee wilde doen aan het maken en publiceren van litho's, reageerde hij zeer afwijzend. Hij zag niets in zo'n onderneming, die gedoemd was verliesgevend te zijn. Voor zijn plezier wilde hij nog wel met litho's experimenteren, maar het publiceren van grafiek achtte hij heilloos.[36] De opmerkelijk felle, bijna gekrenkte toon van de briefteskt kan ingegeven zijn door slechte herinneringen aan zijn Nederlandse grafische escapades, maar het is goed mogelijk dat Van Gogh ook in Parijs al gefnuikt was in zijn pogingen werk te vinden als illustrator.

35 Zie Van Heugten/Pabst 1995, pp. 11-28 en nrs. 1-9.
36 Brief 706/549.
37 Zie brief 496/400 en Van Heugten/Pabst 1995, p. 26.

Toen hij in Nuenen aan *De aardappeleters* werkte en het voornemen rijpte er een litho naar te maken, had hij Theo geschreven dat hij die voorstelling geschikt achtte voor het tijdschrift *Le Chat Noir.*[37] In Parijs moeten dergelijke gedachten opnieuw door zijn hoofd hebben gespeeld. Het illustreren van menu's, theaterprogramma's, chansons en tijdschriften was voor veel jonge kunstenaars een wijze om wat bij te verdienen. *Menu van een restaurant* werd door Van Gogh getekend en vermoedelijk eigenhandig geschreven, en het kan een kleine vingeroefening zijn geweest waarmee hij reacties wilde uitlokken.
De tekening van de vrouw die haar hond uitlaat is klein, maar opvallend uitgewerkt en illustreert een passage uit een chanson van Aristide Bruant waarvan een deel rechts beneden valt



11 Cat. 237.



12 A.S. Hartrick, *Atelier van Cormon* (aquarel naar een foto), vóór 1939.
Uit: Hartrick 1939, tegenover p. 48.

te lezen (zie *cat. 237*). Ook hier probeerde Van Gogh wellicht zijn mogelijkheden op dit gebied uit, met de bedoeling dit werkje eens aan deze of gene te laten zien. Bij het kleine schetsje van een skelet, waar een zwarte kat in voorkomt, kan *Le Chat Noir* in zijn gedachten zijn geweest.

Bij Cormon

Wanneer Van Gogh precies bij Cormon werkte is door het ontbreken van documenten daaromtrent onduidelijk. Aangezien het voor de datering van zijn Parijse oeuvre van groot belang is daarover enige zekerheid te hebben, wordt er hier uitvoerig bij stilgestaan. Persoon en onderwijsmethodes van Fernand Cormon worden behandeld bij de studies naar naakten (*cats. 238-250*) en naar gipsen modellen (*cats. 251-271*) die Van Gogh in diens atelier maakte (*afb. 12*).

In een brief aan een vriend uit Antwerpen, de Engelsman Horace Livens, schreef Van Gogh dat hij drie tot vier maanden bij Cormon had gestudeerd, maar wanneer dat precies was wordt niet echt duidelijk.[38] Jo van Gogh-Bonger, de weduwe van Theo, noteerde in haar inleiding tot de brieveneditie van 1914 dat Van Gogh, toen die bij zijn broer was ingetrokken in diens krap bemeten appartement in de rue Laval, bij gebrek aan een atelier de eerste maanden na zijn komst begin maart 1886 overdag bij Cormon werkte. Na de verhuizing naar de rue Lepic in juni zou hij daarmee gestopt zijn uit onvrede met de studie en omdat hij nu wel een eigen atelier had.[39] Van Gogh-Bonger was echter geen ooggetuige en noteerde mogelijk niet meer dan wat ze zich herinnerde uit verhalen van haar echtgenoot van ruim twee decennia eerder.

Bogomila Welsh-Ovcharov opperde in 1976 dat het verblijf van Van Gogh op het atelier van Cormon mogelijk in twee afzonderlijke perioden uiteenviel: een studietijd voor de zomer van 1886 – die beëindigd werd toen Cormon na perikelen met zijn leerlingen uit boosheid zijn atelier enige maanden sloot –, gevolgd door een tweede verblijf in het najaar.[40] Zij herzag die mening in 1988, toen zij ervan uitging dat Van Gogh alleen in het najaar Cormons atelier bezocht.[41]

Van Goghs brief aan Horace Livens heeft vaak gefungeerd om een einddatum van deze studieperiode te bepalen: het schrijven is weliswaar niet gedateerd, maar werd lange tijd in het tijdsbestek augustus-oktober 1886 geplaatst. Welsh-Ovcharov vermoedde eerst dat hij van een paar maanden later moest zijn: laat in het najaar.[42] Later suggereerde ze dat het schrijven dateert uit de late zomer van het daaropvolgende jaar, 1887, zonder daar evenwel alle consequenties uit te trekken.[43] Een datering in de late zomer of de herfst van 1887 is inderdaad zeer waarschijnlijk. Dat kan worden opgemaakt uit een vergelijking met een brief van Van Gogh aan zijn zuster Wil die op basis van meerdere uitlatingen daarin overtuigend zomer-herfst 1887 kan worden gedateerd. Van Gogh had zich, zo schreef hij aan zijn zuster, in 1886 met weinig anders beziggehouden dan met het bestuderen van kleur door het schilderen van bloemstillevens. In de zomer van het volgende jaar had hij daardoor bij het schilderen van landschappen te Asnières aanzienlijk meer kleur in die werken weten te brengen.[44] In de brief aan Livens noemt hij een dozijn landschappen dat hij gemaakt had, 'frankly *green*,

38 Horace Mann Livens (1862-1936), Brits figuur- en landschapschilder; brief 572/459a.

39 Zie Han van Crimpen en Monique Berends-Albert (red.) De brieven van Vincent van Gogh, *4 dln., Den Haag 1990, p. 24. De inleiding tot de eerste editie van de brieven is integraal in deze publicatie opgenomen.*

40 Welsh-Ovcharov 1976, pp. 209-12.

41 Parijs 1988, pp. 16, 17.

42 Welsh-Ovcharov 1976, pp. 211, 212.

43 Parijs 1988, aanhangsel 4 op p. 377.

frankly *blue*'. Deze omvangrijke reeks kan alleen de groep landschappen zijn die hij – ook gezien de genoemde kleuren – in de lente en zomer van 1887 maakte, mogelijk te Asnières. Tevens heeft Van Gogh het in beide brieven over zijn voornemen naar het Zuiden te gaan, in februari of vroeger, zoals hij Livens schrijft. Dat plan werd in februari 1888 bewaarheid. Beide brieven dateren derhalve uit ongeveer dezelfde periode, zomer-herfst 1887, waardoor het schrijven aan Livens geen afbakening meer vormt voor het einde van Van Goghs verblijf bij Cormon. De vage omschrijving van de duur van zijn verblijf bij Cormon die Van Gogh aan Livens geeft – drie of vier maanden – wijst er bovendien op dat er geruime tijd verstreek tussen zijn vertrek uit het atelier en het schrijven erover aan Livens.

Enkele kunstenaars die Van Gogh in zijn Parijse jaren ontmoetten, hebben zich over zijn verblijf bij Cormon uitgelaten. Bij het interpreteren van hun documenten is enige behoedzaamheid geboden omdat zij hun herinneringen vaak pas jaren later opschreven. Archibald Standish Hartrick (1864-1950), die zelf pas vroeg in 1887 bij Cormon begon te werken, plaatste Van Goghs verblijf in het atelier in de lente van 1886, maar baseerde zich daarbij op uitlatingen van anderen.[45] Betrouwbaarder is het relaas van Emile Bernard (1868-1941), die vroeg in 1886 bij Cormon gewerkt had en vervolgens in april een reis ondernam naar Bretagne. Van een datum voorziene werken met Bretonse motieven tonen aan dat hij daar zeker tot in september bleef.[46] Al met al was Bernard ongeveer een half jaar weg uit Parijs. Toen hij er in het najaar terugkeerde, bezocht hij zijn vrienden in het atelier van Cormon en zag daar een nieuw gezicht: 'Je vis là pour la première fois Vincent Van Gogh, qui peignait.'[47] Die herinnering is zo specifiek dat er vrij veel waarde aan gehecht mag worden.

Desondanks zou niet helemaal uitgesloten kunnen worden dat Van Gogh gedurende twee periodes bij Cormon werkte: korte tijd in de vroege zomer, tot Cormon zijn atelier sloot, en gedurende een wat langere tijd in het najaar. Maar een werkelijk bewijs daarvoor ontbreekt, en die mogelijkheid wordt feitelijk zelfs weerlegd door een brief van Theo aan zijn ouders, geschreven kort na de verhuizing van de broers naar de rue Lepic in juni. Hij gaf daarin verschillende goede berichten over Vincent maar maakte geen melding van enige studie bij Cormon,[48] iets wat hij hoogstwaarschijnlijk gedaan zou hebben als dat wel het geval was geweest. Een verblijf op diens atelier voor de zomer lijkt daarom verder buiten beschouwing te kunnen blijven.

Nog een reden om de studieperiode later in het jaar te plaatsen is Van Goghs campagne om bloemstillevens te schilderen. Zoals hij aan zijn zuster Wil schreef, was het dat wat hem in 1886 vooral bezighield. Het kan niet anders of het verkrijgen van bloemen voor die stillevens werd in de loop van de herfst moeilijk en bij het naderen van de winter zelfs onmogelijk, en het is dus zeer aannemelijk dat Van Gogh rond die tijd aan andere artistieke activiteiten begon te denken. Een belangrijke ondersteuning voor die gedachte vormt een klein schilderij waarop een meisje is afgebeeld dat Van Gogh in het atelier van Cormon ook meerdere malen tekende (*cats. 245-247*) – zij is geschilderd over een bloemstilleven, zoals een röntgenopname laat zien (*afb. 13*).
Indien de bewaard gebleven tekeningen die bij Cormon ontstonden een goede afspiegeling geven van Van Goghs productie daar, hield hij zich aan zijn intentie om vooral naar gips te wer-

44 Zie brief 576/W1.
45 Hartrick 1939, p. 40.
46 Welsh-Ovcharov 1976, p. 211.
47 Bernard 1952, p. 14.
48 Archief Van Gogh Museum, inv. b 942 V/1962.

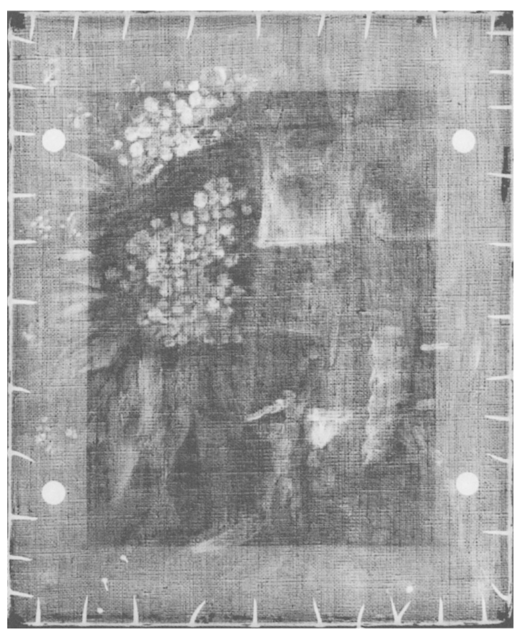
ken. De verhouding ligt zelfs sterker in het voordeel van de gipsen dan tot dusverre werd aangenomen: één werk kan niet langer aan Van Gogh worden toegeschreven (*aanhangsel 2, nr. 2.3*), en zes voorstellingen van wat altijd als een jonge man is beschouwd (*cats. 253-255, 262, 263, 268*) blijken bij nader inzien studies naar een gipsen model te zijn, *Het idool*. Het totale aantal studies van naakten komt, een studie van voeten (*cat. 250*) – waarvan niet vaststaat of ze toebehoorden aan een levend of een gipsen model – niet meegerekend, op twaalf, tegenover 21 tekeningen van gipsen. Dat Van Gogh het tekenen naar gips als nuttig had ervaren wordt bewezen door een tweede reeks van dergelijke studies, die hij thuis maakte (*cats. 276-286*).

In twee schetsboekjes zijn aanwijzingen te vinden dat Van Gogh nog een ander onderwijsinstituut bezocht. In het eerste boekje komt de naam 'Académie Rollins' voor; dit moet het Collège Rollin betreffen, aan de avenue Trudaine.[49] In het andere schetsboek zijn twee vlugge schetsen te zien van een klein geraamte in een merkwaardige gebogen houding. Op een interieurfoto van het Collège Rollin uit 1907 is een sterk daarop lijkend skelet terug te vinden: het is afkomstig van een aap en bevond zich in het Collège in een aan de natuurlijke historie gewijde collectie (*afb. 307b*). Zeer waarschijnlijk maakte Van Gogh daar zijn kleine studies. Van Gogh had het Collège mogelijk leren kennen via Paul Signac, die aan deze gemeentelijke openbare school zijn eerste kunstonderricht had ontvangen. Vincent zal vermoedelijk geïnteresseerd zijn geweest in de opgezette dieren die daar werden bewaard, en het daarom hebben bezocht (zie ook *cats. 307-310*). Van grote invloed op zijn werk is het echter niet geweest.[50]

49 *Het instituut bestaat nog steeds, maar werd na de Tweede Wereldoorlog omgedoopt in Lycée Jacques Decour.*
50 *Het Collège Rollin komt voor in de* Almanach de Commerce (de Bottin) *van 1888, onder het lemma 'Lycées'.*

Studie van de menselijke figuur verdrongen

Van Gogh was naar Antwerpen en Parijs vertrokken om zijn kennis van de menselijke figuur



13 Röntgenopname van *Zittend meisje* (F 215 JH 1045), 1886-87. Amsterdam, Van Gogh Museum.

verder te verdiepen. Zijn verlangen daarnaar was altijd groot geweest, en in Den Haag en Nuenen had dat geresulteerd in veel studies van figuren en van koppen en handen. Hoewel het krijgen van modellen niet altijd eenvoudig was geweest, was hij er tot aan zijn problemen met de Nuenense clerus altijd redelijk in geslaagd om, tegen kleine vergoedingen, personen bereid te vinden te poseren. In vergelijking daarmee is de oogst in twee jaren Parijs beslist karig: elf figuren bij Cormon, en – nu twee andere werken hier zijn afgeschreven (*aanhangsel 2, nrs. 2.3* en *2.6*) – niet meer dan vijf andere, soms zeer vluchtig getekende figuurstudies (*cats. 272, 287, 301, 302, 305*). Vier portretten worden hier niet meegerekend (*cats. 298, 299, 306, 322*). Met enige goede wil kunnen zes studies van muzikanten wel toegevoegd worden, al zijn dat niet meer dan zeer vlugge schetsen (*cats. 293-297, 300*). Met de schilderijen is het nauwelijks anders gesteld: circa tien werken kunnen met enig recht als figuurstuk bestempeld worden, een aantal dat maar enigszins stijgt als de portretten (maar niet de zelfportretten) worden meegeteld.

Wat gebeurde er met Van Goghs plannen voor figuurstudie? Hij heeft zelf de mythe weten te scheppen dat hij voortdurend gebrek aan modellen had. Het is een vaak terugkerende klaagzang in zijn brieven. 'I have lacked money for painting models, else I had given myself entirely to figure painting', heet het in de brief die hij in Parijs aan Livens schreef [572/459a]. Een dergelijke bewering is nog enigszins geloofwaardig waar het, zoals Van Gogh zegt, over schilderen gaat: dat is een meer tijdrovende en duurdere discipline dan tekenen, omdat modellen langer – en dus voor meer geld – moeten poseren. Voor het tekenen gaat die redenering echter niet op. Het is weinig geloofwaardig dat Van Gogh moeite zou hebben gehad om juist in de Parijse jaren modellen te vinden en te betalen. Hij huisde er immers op Montmartre bij zijn bemiddelde en genereuze broer, in een bij uitstek artistieke omgeving waar veel modellen woonden die hij met bevriende kunstenaars had kunnen inhuren. Of waar hij vrienden en kennissen had kunnen overhalen om voor hem te poseren, zoals hij in Nuenen een boerenfamilie wist te overreden vele uren model te staan voor *De aardappeleters*.

Geloofwaardiger is dat de verschuiving in Van Goghs prioriteiten niet gedicteerd werd door gebrekkige mogelijkheden, maar door noodzakelijke keuzes. Wat zijn modeltekeningen betreft moet Van Gogh zowel in Antwerpen als bij Cormon hebben gevoeld dat er minder te leren viel dan hij had gehoopt, of dat zijn eigenzinnige werkwijze te ver ontwikkeld was en artistieke volwassenheid te groot om nog klakkeloos het advies van anderen te volgen. Cormon legde, zoals gebruikelijk in het academisch onderwijs, sterk de nadruk op de juiste contour en correcte proporties. Vanuit Arles herinnerde Vincent Theo eraan dat hij het hartgrondig oneens was met Cormons standpunt dat alles gemeten moest worden.[51] Het academisch systeem stond hem niet aan, hij vertrouwde meer op zijn eigen, aan Delacroix ontleende uitgangspunten. Die pasten bij zijn artistieke intuïtie en temperament, en bij zijn verlangen naar een krachtige, expressieve stijl. In de gips- en modelstudies uit Cormons atelier zijn nauwelijks sporen van Cormons methodes terug te vinden. De wijze waarop Van Gogh zich in zijn brief tegen Cormon afzette spreekt van zelfvertrouwen, het is de toon van een kunstenaar die tot de conclusie was gekomen dat zijn werk misschien wel anders,

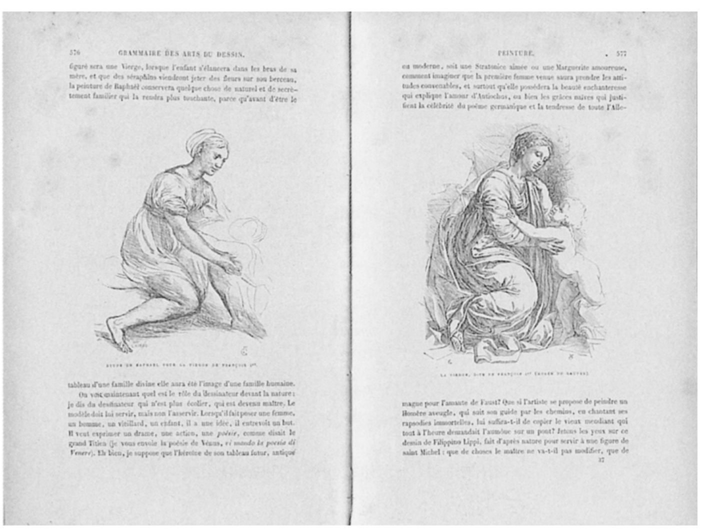
51 Brief 687/539, midden september 1888.

maar tenminste zo goed, en waarschijnlijk beter was dan dat van zijn leermeester.

Een andere factor speelde mogelijk ook een rol. Van Gogh had vele jaren zichzelf onderwezen en zijn contact met andere kunstenaars was minimaal geweest, zeker nadat hij zich in Nuenen had gevestigd en Anthon van Rappard de enige schilder was met wie hij omging. Zijn dagelijkse referentiepunten waren de boeken, prenten en illustraties waarmee hij zich omringde. Daaronder bevond zich grafiek van of naar zeer knappe tekenaars als Hubert Herkomer, Luke Fildes, Paul Renouard en Honoré Daumier. In boeken zoals zijn favoriete *Grammaire des Arts du Dessin* van Charles Blanc vond hij vooral voorbeelden van de grote meesters als Rembrandt, Rafael en Michelangelo (*afb. 14*). Het is vanzelfsprekend dat een jonge kunstenaar te rade gaat bij de grote meesters, maar door alleen maar dergelijk werk te zien, en nooit met het geploeter van een minder talent geconfronteerd te worden, was Van Goghs beeld verwrongen geraakt. Zijn eigen beheersing van de figuur leek zwak in vergelijking met zijn voorbeelden, maar noch zijn docenten te Antwerpen, noch Cormon konden voldoen aan zijn hooggespannen verwachtingen. Van Gogh beheerste het tekenen van de menselijke figuur aanzienlijk beter dan hij aanvankelijk dacht. Hij meende daar veel aandacht aan te moeten schenken, maar de noodzaak daartoe bleek te ontbreken.

Kleur

Een derde reden waarom het aantal Parijse figuurstukken zo klein is heeft vooral te maken met de schilderijen, maar met gevolgen voor het getekende oeuvre. Voor Van Goghs experimenten met heldere kleuren was het figuurstuk namelijk niet het meest aangewezen genre. Het brengt specifieke moeilijkheden met zich mee: het vinden van een geschikt model, het bedenken van het motief, vervolgens het model op een toepasselijke manier laten poseren,



14 Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, Parijs 1867, pp. 582, 583.



15 Foto van de Moulin Le Blute-fin, ca. 1900. Amsterdam, Van Gogh Museum.

en het arrangeren van kleuren door middel van kostuum, achtergrond en voorgrond. Andere genres bieden wat de enscenering betreft minder problemen. Daarom begon Van Gogh in Parijs met het schilderen van bloemstillevens, om na verloop van tijd over te stappen op stadsgezichten en landschappen. In Den Haag had hij zich tegenover Theo zeer weigerachtig betoond om in kleur te gaan werken, ook al was dat commercieel gezien aantrekkelijker; hij wenste zich op het tekenen van figuren te concentreren en de bestudering daarvan niet te bemoeilijken door coloristische problematiek.[52] In Parijs waren de prioriteiten omgekeerd. Die keuze had allereerst betrekking op schilderijen, maar de beperking van de genres betekende dat in 1887 ook de tekeningen vooral stadsgezichten weergeven, die soms nauw met de schilderijen samenhangen.

52 Zie Tekeningen 1, p. 25.

53 Tot en met Arles signeerde Van Gogh gewoonlijk geslaagde – en dus verkoopbaar geachte – schilderijen en tekeningen, en soms gaf hij ze een titel. Hij voorzag ook werk dat hij aan iemand schonk meestal van zijn signatuur. In Saint-Rémy en Auvers-sur-Oise hield hij nagenoeg geheel op met het signeren van werk.

Stadsgezichten

De stad en haar meer landelijke rand is het onderwerp van twee reeksen tekeningen uit 1887. De eerste daarvan, uitgevoerd in verschillende technieken, ontstond in de late winter-vroege lente van dat jaar en beslaat vier werken: *Guinguette* (*cat. 289*), *Boulevard de Clichy* (*cat. 290*), *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (*cat. 291*) en *Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin* (*cat. 292*). Van Gogh beeldde motieven uit die hij vond op Montmartre, zoals de oude molens die vlakbij het appartement stonden en die figureren in meerdere schilderijen (*afb. 15*).

Enkele van deze tekeningen hebben een geschilderde tegenhanger (*afb. 16, 17*). Bij vluchtige beschouwing lijken de voorstellingen identiek, maar standpunten, perspectief en details wijken steeds zoveel af dat het afzonderlijk geconcipieerde werken moeten zijn: de tekeningen zijn geen voorstudies voor de schilderijen, noch zijn ze naar die schilderijen gemaakt. Van Gogh heeft in beide technieken mogelijk verkoopbare werken willen vervaardigen. Bij de tekeningen wijzen het formaat en de graad van uitwerking daarop; ertegen spreekt het feit dat geen van de bladen gesigneerd is, zoals men bij werk met een commercieel oogmerk wel zou verwachten.[53]

De tweede reeks stadsgezichten, die Van Gogh in de zomer van 1887 maakte, bestaat uit zeven aquarellen en valt in twee groepen uiteen. Hij omvat twee kleinere werken die op Montmartre gemaakt werden (*cats. 319, 320*) en vijf grotere bladen: vier gezichten op de verdedigingswerken en een gezicht vanaf Montmartre over de buitenwijken (*afb. 18*). Van die vijf bevinden zich er twee in het Van Gogh Museum (zie *cats. 317, 318*).

De zeven aquarellen zijn attractieve, in heldere kleuren uitgevoerde voorstellingen, waarvan men zeker zou verwachten dat ze kopers konden aanspreken. Geen van de bladen echter ging tijdens Van Goghs leven over in andere handen (zie *cat. 317*).

Zuivere landschappen, waarin de stad niet figureert, komen onder de tekeningen niet voor. Van Goghs tochten naar Asnières leverden een hele serie geschilderde landschappen op, maar op papier ontstonden bij deze *faubourg* slechts een grote studie van restaurant De la Sirène en een voorstudie voor een waterverftekening of schilderij van een zeilboot (*cats. 312, 313*).

Het perspectiefraam

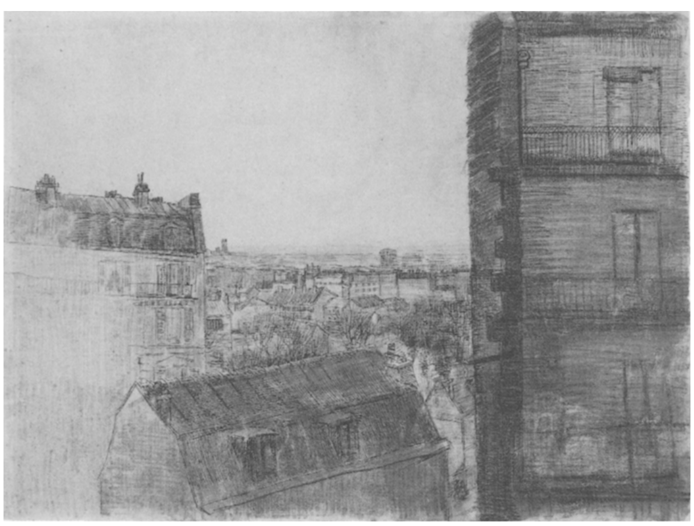
In Van Goghs Parijse schilderijen zijn met behulp van infraroodreflectografie en vaak zelfs met

het blote oog veelvuldig de lijnen te herkennen die wijzen op het gebruik van het perspectiefraam. Zoals hij al in Nederland gewoon was gaf Van Gogh daarbij zowel het raamwerk zelf weer, als de lijnen van de draden die daarin gespannen waren.[54] In Parijs gebruikte hij een raam met een horizontale, een verticale en twee diagonale draden, die elkaar in het midden kruisten.[55] Bij de tekeningen zijn slechts bij uitzondering vergelijkbare aanwijzingen te vinden dat hij dit hulpmiddel gebruikte, zoals in de groep zomerse stadsgezichten (*cats. 318-320*). Ook in de Nuenense tekeningen komen de hulplijnen maar sporadisch voor. Het Parijse getekende oeuvre echter, meer dan het Nederlandse, omvat voorstellingen waarin men die lijnen zeker zou verwachten, zoals bij de grote, uitgewerkte en perspectivisch niet eenvoudige studie *Zeilboot op de Seine bij Asnières* (*cat. 312*) en de studies voor zijn aquarellen van de fortificaties (*cats. 315, 316*). Van Gogh had hier geen reden om de lijnen te verwijderen, want deze bladen waren niet bedoeld als zelfstandige tekeningen maar als voorbereidingen voor andere werken. Men zou eerder bij de geacheveerde stadsgezichten verwacht hebben dat hij de hulplijnen zorgvuldig verwijderde, maar daar zijn juist wel sporen ervan te zien (*cats. 318-320*).

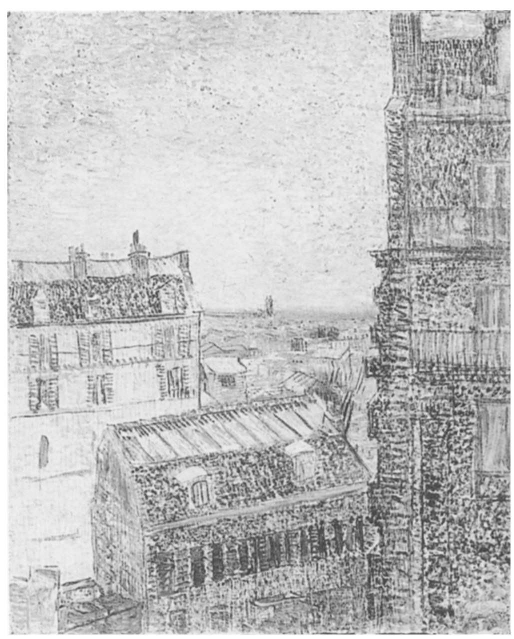
Frappanter nog is het dat er perspectivisch ingewikkelde voorstellingen zijn waarvan een getekende en een geschilderde variant bekend zijn, en waarvan in het schilderij wel en in de tekening geen hulplijnen aangewezen kunnen worden. Dat is bijvoorbeeld het geval met *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (*afb. 16, 17*). In de tekening is niets te vinden, maar een infraroodreflectogram van het schilderij toont een compleet raam over de hele voorstelling. Niets wijst er bij dit blad of bij andere voorstellingen op dat het vlakgom gebruikt werd: bij het uitgummen van lijnen worden onbedoeld meestal andere potloodstreken voor een klein

54 Zie Tekeningen 1, pp. 17-25, en Tekeningen 2, pp. 18-22.

55 Ook in Nuenen gebruikte hij een dergelijk raam; in Den Haag was zijn raam voorzien van een kwadraatnet van horizontale en verticale draden. Zie de voorgaande noot.



16 Cat. 291.



17 *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (F 341 JH 1242), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

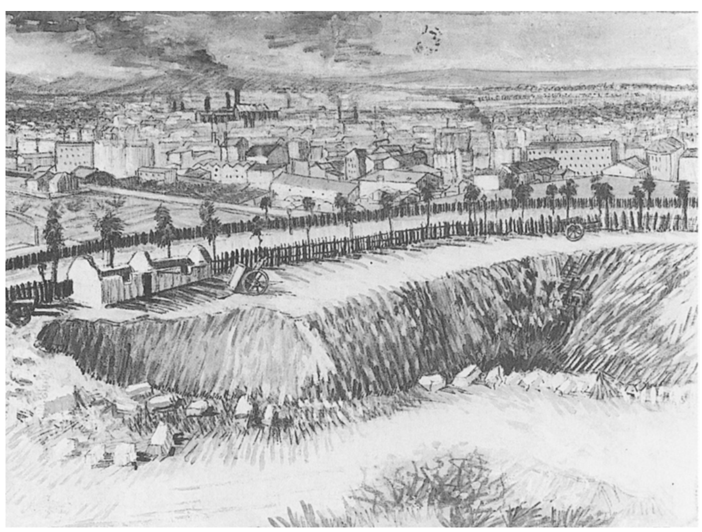
deel uitgewist, maar dat is hier niet het geval; noch zijn er ergens plekken te zien waar door het gummen het papier glanzend werd, zoals bij sommige papiersoorten snel gebeurt. Zelfs indien hij hulplijnen dun en met zacht potlood opzette (of met een zo poederig en slecht aan het papier hechtend materiaal dat het weggeveegd kon worden), zou het te verwachten zijn dat vage sporen daarop nog steeds wijzen. Ook dat is niet het geval.

Voor het ontbreken van dergelijke lijnen zijn twee mogelijke verklaringen, die gemeen hebben dat ze niet bewezen kunnen worden. Het is enerzijds denkbaar dat Van Gogh niet gelukkig was met zijn afhankelijkheid van het perspectiefraam – bij zijn Parijse vrienden en collega's zal het misschien zelfs tot commentaar geleid hebben – en dat hij zich oefende om zonder te kunnen werken. Des te meer uitgewerkt de tekening of het schilderij, des te groter was het risico van een dergelijke vrijheid, want zulke werken waren mogelijk verkoopbaar en moesten in elk opzicht overtuigend zijn. Bij bladen met wat minder pretentie kon hij zich beter veroorloven om zonder hulpmiddel te werken.

Een andere mogelijkheid is dat Van Gogh een technisch foefje had gevonden om geen hulplijnen op het papier te hoeven trekken. Het is mogelijk dat hij onder zijn tekenvel een blad legde met zwaar aangezette, donkere lijnen die daar doorheen schemerden. Zeker bij de voorstelling met de zeilboot (*cat. 312*) en bij de constructief ingewikkelde studies voor de waterverftekeningen van de fortificaties (*cats. 315, 316*) is het papier zo dun dat een dergelijke methode voldoende steun kan hebben geboden.

Technische experimenten

Naarmate zijn kunstenaarschap zich verder ontwikkelde en hij een voorkeur voor bepaalde



18 *Uitzicht vanaf Montmartre* (F 1410 JH 1286), 1887. Amsterdam, Stedelijk Museum.

tekenmaterialen kreeg, werden Van Goghs technische experimenten minder talrijk. In Parijs was zijn vernieuwingsdrift in dat opzicht beperkt; de meest opvallende oefeningen stammen uit de eerste helft van 1887. Het werken met gekleurd krijt waarmee hij in Antwerpen was begonnen bleef in Parijs zo nu en dan terugkomen, soms in grof neergezette studies zoals de koppen van musici (*cats. 293-297*), dan weer precieus, bijna aftastend zoals in *Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin* (*cat. 292*). Dat hij een zekere voorkeur voor dat materiaal had ontwikkeld blijkt ook uit een anekdote van Hartrick, die vertelt dat Van Gogh in de tijd waarin hij hem leerde kennen altijd grote brokken van gekleurd krijt op zak had waarmee hij voor gespreksgenoten schetsen maakte van recent werk (zie *cat. 288*).

In *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*) en *Boulevard de Clichy* (*cat. 290*) beproefde Van Gogh de mogelijkheid van de combinatie van pen in inkt en gekleurd krijt. Het bleek geen gelukkig huwelijk: de fijne pennenstreken vallen weg tegen de bredere halen van het krijt met zijn krachtige kleur. Van Gogh trok na deze twee experimenten kennelijk zijn conclusies, want deze combinatietechniek zou niet meer in zijn werk terugkeren.

In Nuenen en Antwerpen had Van Gogh zo nu en dan op gekleurd papier getekend. Ook in Parijs deed hij dat enkele keren. Bij de werken uit de eerste maanden van 1887 zijn er drie die op blauw papier werden gemaakt: *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*), *Guinguette* (*cat. 289*) en *Boulevard de Clichy* (*cat. 290*). Tegenwoordig is het blauw bijna of zelfs helemaal vervaagd, maar in de laatste twee werken speelde het ooit een belangrijke rol in de kleurcompositie.

De aquarellen uit de zomer van 1887 zijn een nieuw aspect in Van Goghs werk. Uiterlijk verschillen ze opzienbarend van vroegere waterverftekeningen, die in vergelijking een bijna troebele indruk maken. Die bladen waren bijna altijd uitgevoerd in (deels sterk verdunde) dekkende waterverf. Dat gebruikte Van Gogh ook voor zijn Parijse stadsgezichten, maar nu in combinatie met werkelijk transparante aquarelverf. Alleen zo kon hij de heldere, bijna lichtgevende kleuren verkrijgen die deze tekeningen hebben.

Nieuw is dat hij in de aquarellen vrij uitvoerig met pen werkte nog voor hij de kleur er in aanbracht. Dat was in de hierboven genoemde krijttekeningen geen succes geweest, maar de combinatie met de zoveel subtielere waterverf was aanzienlijk gelukkiger, al vloeide de inkt hier en daar uit omdat hij in water oplosbaar is. De tekeningen hebben mede door het werken met pen een mate van detail die in vroegere tekeningen in waterverf niet voorkomt.

De pen speelt in veel Parijse bladen een rol in combinatie met andere tekenmaterialen. Maar terwijl Van Gogh nog in Nuenen opzienbarende pentekeningen had geproduceerd (*cats. 89-91, 94, 95*), is er in Parijs een opmerkelijk gebrek aan werken waarin dat tekeninstrument de hoofdrol speelt. Afgezien van enkele kleine studies maakte hij slechts twee volwaardige voorstellingen in pen, *Guinguette* (*cat. 289*) en *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (*cat. 291*). Van Gogh moet geweten hebben dat hij met de pen een meesterschap had dat weinig verdere ontwikkeling behoefde. Al in vroege pentekeningen is zijn speciale aanleg zichtbaar, zeker als het ging om het maken van landschappen (*afb. 19*). In Parijs leidde dat tot duidelijke keuzes: hij ruimde ook in zijn tekeningen een plaats in voor coloristische experimenten die in zijn vroegere werk op papier niet voorkomen. Na zijn vertrek uit Parijs

zouden gekleurde tekeningen lange tijd weer in de minderheid blijven; pas in Auvers-sur-Oise zijn relatief veel van de meer pretentieuze werken weer in kleur.

Stilistische ontwikkeling en invloeden

De stormachtige ontwikkeling en variëteit aan experimenten in Van Goghs Parijse schilderijen staan niet in verhouding tot de gelijkmatige wijze waarop zijn tekenkunst zich daar ontplooide naar een impressionistische tekentrant. De problemen waar hij voor stond – kleurgebruik en penseelvoering – lagen nu eenmaal vooral op het gebied van het schilderen. Er zijn enkele figuurtekeningen waarin hij naar een neo-impressionistisch effect streefde door met vage, streperige contouren te werken (*cats. 301, 302, 306*), maar dat was vermoedelijk vooral met het oog op schilderijen in moderne stijl die hij ernaar wilde maken. Er zijn, in tegenstelling tot de doeken, geen pointillistische tekeningen aan te wijzen.

Evenmin is er een eenduidige invloed van bevriende kunstenaars aantoonbaar. Van Gogh had contact met Signac, Toulouse-Lautrec, Bernard, Gauguin, Seurat, vader en zoon Pissarro en anderen. De intensiteit van de contacten, voor zover dat bepaald kan worden, varieerde sterk per kunstenaar. Met Paul Signac werkte hij veel in Asnières in het voorjaar van 1887; dat resulteerde, zoals gezegd, in een reeks schilderijen maar leverde slechts twee tekeningen op (*cats. 312, 313*). Hoe nauw de banden tussen Van Gogh en andere jonge kunstenaars waren blijkt uit het feit dat hij eind 1887 een groepstentoonstelling organiseerde in restaurant Du Chalet. Seurat, Bernard, Anquetin, Signac en Gauguin waren daar van de partij. Van Gogh omschreef deze avant-gardeschilders als de kunstenaars van de Petit Boulevard.[56] Meerdere van hen drukten aanwijsbaar een stempel op de artistieke ontwikkeling van zijn schilderijen, maar in de tekeningen is geen doorslaggevende invloed van afzonderlijke kunstenaars terug te vinden.

In de eerste zes maanden van zijn verblijf in Parijs, tot hij naar Cormon ging om daar naar gips en figuur te tekenen, beperkte Van Gogh zich vooral tot schilderen. Zijn tekeningen uit dat hele jaar 1886 verschillen in stilistisch opzicht nauwelijks van zijn Nuenense en Antwerpse werk. Het zijn veelal rake schetsen in de stevige tekenaarshand die hij zich in de jaren daarvoor eigen had gemaakt.

In 1887 besteedde hij tot en met de zomer betrekkelijk veel aandacht aan tekenen, en gaandeweg kwam er een grotere vrijheid in zijn manier van werken; de stijl werd losser, de lijnen minder zwaar en waar hij kleuren gebruikte waren die helder en meestal sterk. De stadsgezichten uit de zomer van 1887 mogen in dat opzicht als een hoogtepunt gelden. Hier is ook de invloed te zien die Japanse prenten hadden op het Parijse werk. Van Gogh had deze houtsneden in Antwerpen al leren kennen, maar pas in Parijs, waar hij ze begon te verzamelen, werd de invloed ervan merkbaar.[57] Ook in dit geval is die bij de schilderijen sterker, maar de zomerse waterverftekeningen (*cats. 317-320*) zijn duidelijk door Ukiyo-e grafiek geïnspireerd: compositie, kleurgebruik en de wijze waarop kleine, levendige figuurtjes de voorstellingen bevolken herinneren sterk aan de Japanse voorbeelden. Een kleine tekening met het portret van Père Tanguy (*cat. 322*) dankt eveneens veel aan Van Goghs kennis van dergelijke

56 Zie cat. 287 en Saint Louis 2001, passim.

57 Van Goghs verzameling wordt in het Van Gogh Museum bewaard en omvat 477 exemplaren.

kunstwerken.

Na de zomer hield hij vrijwel geheel op met tekenen. Het is duidelijk dat hij in zijn schilderijen een doorbraak had bereikt en dat de mogelijkheden die hij daar zag een volledige concentratie op dat medium vereisten. Wat het werken op papier betreft moet Van Gogh de zekerheid gevoeld hebben dat hij die discipline meester was. In februari 1888 vertrok hij, het drukke leven in Parijs beu, naar het landelijke Arles waar hij zijn virtuositeit als tekenaar definitief gestalte zou geven.



19 *Moeras met waterlelies* (F 845 JH 7), 1881. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts (Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon)

Ten geleide

Elk catalogusnummer is opgebouwd uit drie onderdelen: de technische gegevens van het kunstwerk, een catalogustekst en documentatie. Die laatste bevat de gegevens omtrent herkomst, relevante brieven van Van Gogh, literatuur en tentoonstellingen. Er wordt slechts verwezen naar brieven van Van Gogh waarin specifiek de desbetreffende tekening genoemd wordt. In de literatuuropgave zijn publicaties opgenomen die wezenlijk iets bijdragen aan de kennis van het besproken werk. Bij alle andere onderdelen is volledigheid nagestreefd.

Naar literatuur en tentoonstellingen wordt verwezen door middel van 'short titles'. De volledige titels en expositiegegevens zijn achterin de catalogus opgenomen.

Herkomst- en tentoonstellingsgegevens zijn gebaseerd op de oeuvrecatalogus van J.-B. de la Faille uit 1970. Aanvullingen en correcties hierop gaan terug op gegevens uit het archief van het Van Gogh Museum. Voor deze completering werd gebruik gemaakt van tentoonstellingscatalogi, gegevens op archiefkaarten, krantenknipsels, notities van Johanna van Gogh-Bonger en ir. Vincent Willem van Gogh, en andere archivalia.

Indien bekend is wanneer Van Gogh een tekening aan zijn broer zond, is Theo vanaf het betreffende jaar als eigenaar in de herkomstgegevens opgenomen. Bij de gevallen waar dat niet bekend is, werd 1890 aangehouden, het jaar van Van Goghs overlijden.

Ir. Vincent Willem van Gogh, de zoon van Theo van Gogh en Johanna van Gogh-Bonger, was formeel gezien vanaf 1891 eigenaar van de Van Gogh-collectie, maar aangezien zijn moeder tot haar dood in 1925 als beheerder optrad, is zij in de herkomstgegevens voorafgaand aan haar zoon als eigenaar vermeld.

Presentaties van delen van de collectie in het Stedelijk Museum te Amsterdam in de periode dat de verzameling zich in dat museum bevond (ca. 1931-1973), zijn niet opgenomen als tentoonstellingen.

In de lijst met volledige tentoonstellingsgegevens staan bij de meeste exposities documenten en literatuur vermeld. Deze bronnen verschaffen informatie over het bestaan van de desbetreffende tentoonstelling of zijn van essentieel belang voor het identificeren van de geëxposeerde werken. Naast inventarisnummers van documenten, die verklaard worden in een lijst achterin het boek, worden de volgende afkortingen gebruikt: ASM (Archief Stedelijk Museum te Amsterdam) en BSM (bruikleenformulier Stedelijk Museum te Amsterdam). Nieuwe gegevens betreffende de data van de tentoonstellingen zijn niet verantwoord.

Achter de catalogusnummers van de betreffende expositie zijn, indien bekend, de prijzen van de werken op de tentoonstellingen vermeld (of 'niet te koop'). Indien het bedrag (of de mededeling 'niet te koop') tussen vierkante haken staat, berust deze informatie op gegevens uit documenten; bij het gebruik van ronde haken zijn die gegevens afkomstig uit de bijbehorende catalogus. Als in verkoopcatalogi en in documenten met lijsten van de aangeboden werken geen prijs achter het werk staat, is dit geïnterpreteerd als 'niet te koop'.

De kunstwerken hebben waar mogelijk titels die Van Gogh zelf toekende. Indien de kunstenaar geen titel gaf, is gekozen voor een eenvoudige titel die het onderwerp van de tekening beschrijft.

In tekeningen waarin Van Gogh met waterverf werkte is steeds onderscheid gemaakt tussen transparante en dekkende waterverf; de termen 'aquarel' en 'gouache' zijn om technische redenen vermeden. Zie voor een nadere toelichting noot 24 van de Inleiding van deel 1.

Het materiaal waarmee een signatuur werd aangebracht is slechts vermeld indien het afwijkt van de materialen waarin de voorstelling werd getekend.

Opschriften op de achterzijden van de bladen zijn alleen daar vermeld waar ze relevant geacht werden.

De eigenaar van de werken is vermeld in de herkomstgegevens. Verreweg het merendeel van de tekeningen behoort tot de verzameling van de Vincent van Gogh Stichting, een klein aantal bladen maakt deel uit van de collectie van het Van Gogh Museum. Alle als steunillustraties opgenomen werken, alsmede de gebruikte documenten uit het Van Gogh Museum, zijn afkomstig uit de collectie van de Vincent van Gogh Stichting. De werken van de Vincent van Gogh Stichting zijn in permanente bruikleen aan het Van Gogh Museum gegeven.

De in de catalogusteksten opgenomen briefcitaten zijn gecontroleerd en eventueel gecorrigeerd aan de hand van de originelen. De citaten uit Franstalige brieven zijn in modern Nederlands weergegeven.

Waar uit de brieven van Van Gogh is geciteerd, wordt tussen vierkante haken naar de relevante briefnummers verwezen. Indien in de tekst gebruik is gemaakt van informatie uit de brieven zonder te citeren is de verwijzing in een noot opgenomen. Er worden steeds twee nummers gegeven. Het eerste daarvan verwijst naar Han van Crimpen en Monique Berends-Albert (red.), De brieven van Vincent van Gogh, *4 delen, Den Haag 1990. Het tweede verwijst naar* Verzamelde brieven van Vincent van Gogh, *4 delen, Amsterdam & Antwerpen 1973.*

De F-nummers in de teksten verwijzen naar het desbetreffende catalogusnummer in J.-B. de la Faille, The Works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings, *Amsterdam 1970; JH-nummers naar Jan Hulsker,* The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches, *Amsterdam & Philadelphia 1996.*

Catalogus

De documentatie bij de catalogusnummers
werd bijeengebracht door Monique Hageman.

207-209 Schetsen van een dansgelegenheid

Uit de eerste brieven die Van Gogh vanuit Antwerpen aan zijn broer Theo schreef, blijkt hoezeer hij onder de indruk was van de stad. Behalve met het bezoeken van musea en kunsthandelaren bracht hij zijn dagen door met 'diverse kruistogten' om haar te verkennen [547/436]. Vooral de havenkaden met hun bedrijvigheid hadden een grote aantrekkingskracht op hem (*afb. 207a*): 'De verschillende entrepots en hangars aan de kaaien zijn erg mooi. Verscheiden keeren reeds ben ik op allerlei manieren langs die dokken & kaaien gewandeld. Vooral wanneer men uit 't zand en de hei & de stilte van een boerendorp komt en lang niets anders dan in een stille omgeving is geweest, is het curieus als contrast. Het is een ondoorgrondelijken warboel' [548/437]. Hij zag direct mogelijkheden voor het maken van stadsgezichten en figuurstukken. 'Ik bedoel, de figuren zijn er altijd in beweging, men ziet ze in de zonderlingste entourages, alles grillig, en er ontstaan vanzelf telkens interessante tegenstellingen' [548/437].

Nadat het maken van figuurstudies hem in Nuenen onmogelijk was gemaakt, was het vooral de behoefte aan dit soort studies die Van Gogh eind november 1885 naar Antwerpen had gebracht.[1] Hij zag zich in zijn

1 Van Gogh werd er in Brabant ten onrechte van beschuldigd een vrouw die regelmatig voor hem poseerde zwanger gemaakt te hebben. De pastoor verbood vervolgens zijn parochianen voor de kunstenaar te poseren. Zie voor deze affaire Tekeningen 2, p. 27.

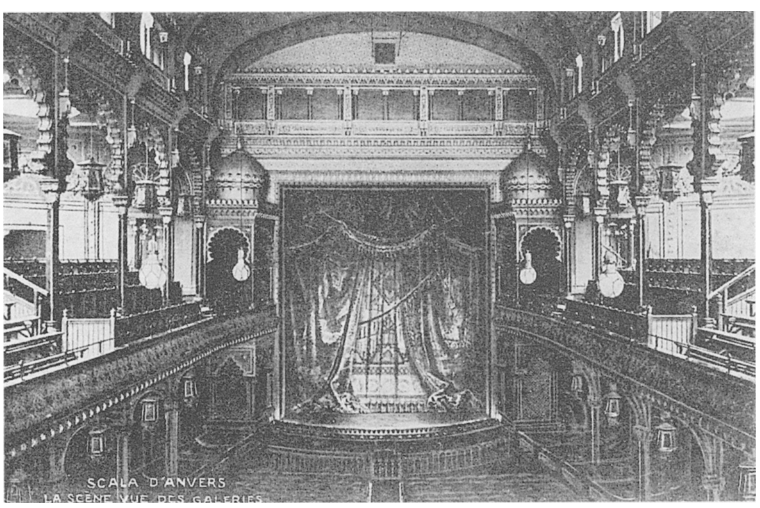


207a Edmond Fierlants, Foto van Het Willemdok, 1860. Antwerpen, Ronny van de Velde.

voornemen gesterkt toen hij constateerde dat dat genre in de Antwerpse kunsthandel nog grotendeels ontbrak, en begreep dat hij met figuurstukken een gat in de markt had gevonden.[2] Hij had die eerste dagen natuurlijk niet direct de beschikking over modellen en moest zich tevreden stellen met het maken van schetsen van mensen in openbare gelegenheden, die hij dan later voor uitgewerkte composities kon gebruiken. 'Gisteren was ik in het café concert Scala, iets als Folies bergère – ik vond het er saai en natuurlijk afgezaagd maar – ik heb mij geamuseerd met de toeschouwers. Er waren prachtige vrouwenkoppen, werkelijk buitengewoon mooi, onder de brave burgerluidjes op de achterste banken, en in 't algemeen vind ik het wel waar wat men van Antwerpen zegt, dat de vrouwen er mooi zijn' [549/438].[3] Nog meer naar zijn zin had Van Gogh het in de danszalen in het havengebied die vooral door zeelieden werden bezocht: 'Ik heb op een avond een bal populaire van matrozen &c. gezien bij de dokken – dat was alleraardigst en het ging er *zeer fatsoenlijk* toe. Dat zal echter niet op alle van die bals 't geval zijn. Hier was niemand b.v. dronken of niemand dronk ook veel. Er waren zeer mooie meiden, van welke de allermooiste leelijk. Ik bedoel, een figuur dat mij frappeerde als een verbazend mooie Jordaens of Velasquez of – Goya – was een in 't zwart zij, een of andere herbergierster denkelijk, met een gezigt leelijk en onregelmatig maar met een leven en piquant à la Frans Hals. Zij danste uitmuntend met ouderwetsche manieren – o.a. eens met een soort welgesteld boertje die een groote, groene parapluie onder den arm had, ook terwijl hij verbazend vlug walste. Andere meiden droegen

2 Zie brieven 549/438 en 551/440.

3 Scala opende in 1884 haar deuren in de Anneessensstraat. Het was meer dan alleen een danszaal: er traden zangers, circus-acrobaten en boksers op. Zie Frans Lauwers, Uitbundig Antwerpen. Horeca en uitgaansleven in vervlogen tijden, *Ljubljana 1997, p. 8. Dat Scala in 1885 tot de populairste uitgaansgelegenheden behoorde, blijkt uit het feit dat de danszaal is opgenomen in de lijst 'Wetenswaardige bijzonderheden en inlichtingen' op p. 142 van* Gids 1885, *een boek dat uitgegeven werd ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling van 1885.*



207b Foto van Café Concert Scala, 1905. Merksem, Collectie Frans Lauwers.

4 *Behalve entreegeld moest men in dit soort gelegenheden vaak dansgeld betalen. Dat gebeurde meestal op de dansvloer: halverwege het nummer werd de muziek stilgezet om geld bij de koppels op te halen. Na betaling ging de muziek dan weer verder. Zie op. cit. (noot 3), p. 30.*

5 *Het waren mechanische orgels die behalve hun eigen karakteristieke geluid ook een veelzijdigheid aan klanken van andere muziekinstrumenten konden voortbrengen. Johan de Boose,* Muziek met gaatjes. Een tentoonstelling van pneumatische dansorgels, *Antwerpen (Stadsfeestzaal) 1993, p. 2.*

6 *Met dank aan Frieda Sorber van het Provinciaal Textielmuseum te Ranst (Oelegem) in België, die zo vriendelijk was van kleding in Van Goghs geschilderde en getekende œuvre uit Antwerpen en Parijs te identificeren.*

gewone jakken & rokken en roode doeken – de matrozen, kajuitsjongens &c., alleraardigst. Types van gepensioneerde scheepskapteins die kwamen kijken. Bijzonder echt. Het doet goed lui te zien die zich waarachtig amuseeren' [549/438]. Van Gogh bleef dit soort uitgaansgelegenheden de hele maand december bezoeken, zoals blijkt uit een brief van het eind van die maand: 'Ik ga nog steeds dikwijls naar die bals populaires om die vrouwenkoppen en matrozen- of soldatenkoppen te zien.– Men betaalt een 20 of 30 centimes entree en drinkt een glas bier – want er wordt weinig gedronken – en kan er een heelen avond zich uitmuntend amuseeren – ten minste ik voor mij – met te kijken naar 't entrain van die luidjes' [553/442].[4]

Van de schetsen die Van Gogh in de eerste maand in Antwerpen in zulke danszalen maakte, zijn slechts de drie die hier centraal staan, bewaard gebleven. In welke gelegenheid ze tot stand zijn gekomen, is door de schetsmatigheid van de tekeningen niet met zekerheid vast te stellen. Scala valt in ieder geval af, omdat het interieur er een Moors karakter had (*afb. 207b*). De bals populaires die Van Gogh beschreef liggen nog het meest voor de hand. Dat ze alledrie op dezelfde locatie gemaakt zijn, blijkt uit de identieke, strak vormgegeven balkonloges die in *Danszaal* (*cat. 207*) en *Dansend paar* (*cat. 208*) in de rechterbovenhoek zichtbaar zijn en die in *Twee vrouwen in een loge* (*cat. 209*) de achtergrond van de rechter vrouw vormen. In het laatste blad zijn links van de balkonrand op de lager gelegen vloer (dansende?) figuurtjes te zien.

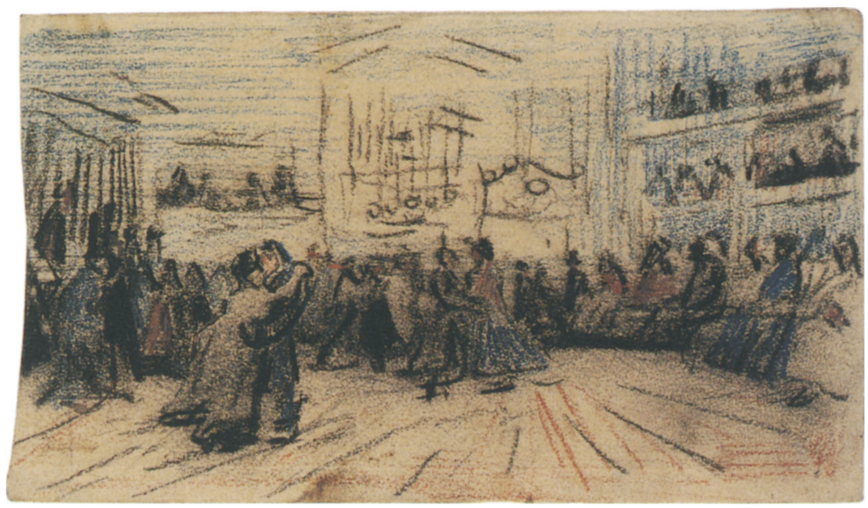
Van de drie tekeningen biedt alleen *Danszaal* zicht op de zaal zelf en vertelt ons daardoor meer over de inrichting van de ruimte. In het midden van de zaal ligt de dansvloer waarlangs stoelen voor de toeschouwers zijn geplaatst. Rechts wordt de ruimte afgebakend door twee verdiepingen van balkons. Ook links in de achtergrond lijkt zich een loge met toeschouwers te bevinden. In het midden van de achterwand is een dansorgel zichtbaar dat in dergelijke Belgische dansgelegenheden de muziek verzorgde.[5]

Door de schetsmatigheid van de tekeningen is het niet mogelijk een precieze beschrijving van de kleding van de figuren te geven. In een hierboven aangehaald briefcitaat noemt Van Gogh een vrouw in een zwart zijden jurk en meiden in jakken, rokken en rode omslagdoeken. Dit laatste kledingstuk is in beide scènes met dansende figuren terug te vinden. De twee vrouwen in catalogusnummer 209 dragen zwarte kleding en donkere zogenaamde 'capotehoedjes'. Deze bestonden uit een basis van metaaldraden die versierd werd met kant, zijden linten of fluweel en waren bij volksvrouwen aan het einde van de negentiende eeuw zeer in trek.[6]

De bladen behoorden tot eenzelfde, niet meer bestaand, schetsboek



207 Danszaal



208 Dansend paar



209 Twee vrouwen in een loge

7 Van cat. 209 was de rechterrand de bindingsrand, van cats. 207 en 208 de linker.
8 Dat krijt is blauw. Er zijn ook wat zwarte vlekken zichtbaar maar die zijn het gevolg van zeer dikke, zwarte delen aan de voorzijde van het blad.
9 Het kan hier ook kleurpotlood betreffen. Aangezien de stift van een kleurpotlood voor een groot deel uit krijt bestaat, kan er na het opbrengen van het materiaal met het blote oog geen onderscheid tussen de twee gemaakt worden. Voor het gemak spreken we hier van gekleurd krijt.

waar ook catalogusnummers 210-213 deel van uit maakten. De zes nog overgebleven velletjes (met zeven tekeningen) hebben globaal dezelfde afmetingen; alleen de maat van de lange zijde varieert iets als gevolg van de niet altijd even voorzichtige verwijdering uit het schetsboekje.[7] Bestudering van de achterzijde van de bladen maakt het mogelijk iets te zeggen over de oorspronkelijke volgorde in het schetsboek en de chronologie van hun ontstaan. Zo bevindt zich op de achterkant van *Dansend paar* een afdruk van de linker helft van de voorstelling van *Danszaal* (*afb. 207c*), en kan geconcludeerd worden dat *Dansend paar* in het schetsboekje vóór *Danszaal* zat. De afdruk ontstond toen Van Gogh *Dansend paar* tekende, wat hij met zoveel kracht deed dat de onderliggende voorstelling – *Danszaal* werd dus eerder getekend – af ging geven. De lijnen van de vloer van *Dansend paar* zijn zelfs doorgedrukt op de achterzijde van *Danszaal*, waar ze op hun beurt weer het gekleurde krijt afgewreven hebben waarmee het blad erachter blijkbaar getekend was.[8] Deze laatste tekening is niet meer bekend. *Dansend paar* en *Danszaal* zijn waarschijnlijk tegelijkertijd uit het schetsboekje gesneden aangezien ze beide aan de linkerzijde een holle snijrand vertonen. Mogelijk zijn de bladen tijdens het snijden iets verschoven, wat kan verklaren dat de randen niet helemaal gelijk lopen.

De studies die Van Gogh in de danszaal maakte, zijn allemaal opgezet in een zacht zwart krijt, meestal enigszins gedoezeld. In tweede instantie voegde hij daar met rood en blauw krijt kleur aan toe, iets wat hij in Antwerpen overigens voor het eerst doet.[9] Zo gaf hij in de gezichten van de twee vrouwen de neus, de mond en het oor met rood extra nadruk en suggereerde hij de gekleurde linten in de hoedjes. Door het verschil in invulling van de partij achter beide vrouwen kan worden aangenomen dat het hier om twee aparte studies gaat.

In *Danszaal* gebruikte Van Gogh behalve zwart, rood en blauw krijt, in de linkerpartij ook pen in zwarte inkt die, aan de glans te zien, mogelijk wat gom bevatte (*afb. 207d*). Rechts, in het balkon, zijn verticale krassen te zien die waarschijnlijk het gevolg zijn van een onregelmatigheid in het krijt. Bij het trekken van de lijnen kwam er geen pigment *op*, maar een kras *in* het papier. Dit verschijnsel is nog duidelijker in *Dansend paar*; de krassen komen daar in verscheidene figuurtjes voor. Ook de eerste aanzet van de vloerplanken lijkt aanvankelijk slechts uit groeven te bestaan. Nadere beschouwing leert echter dat de lijnen nog wat grafiet bevatten. Van Gogh gebruikte hier blijkbaar, naast het krijt, een bijzonder hard potlood. Boven de figuren in de achtergrond van hetzelfde blad lopen horizontale, doorgedrukte lijnen die niets met de voorstelling te maken hebben en waarschijnlijk het resultaat zijn van het met kracht tekenen van een ander blad. In deze

schets tekende Van Gogh ook enkele figuren direct in blauw, dus zonder een eerste opzet in zwart.

Het gebruikskarakter van de hier behandelde schetsbladen – alleen bedoeld voor de kunstenaar – blijkt behalve uit de eerder genoemde scheur- en snijranden uit enkele andere aspecten. Zo vertoont de onderrand van catalogusnummers 207 en 208 vingerafdrukken en bevinden zich aan de achterzijde van catalogusnummer 207 inktspatjes. Verder zit er in het midden van de bovenrand van *Twee vrouwen in een loge* een speldengaatje, waaruit kan worden opgemaakt dat de kunstenaar het blad, nadat hij het uit het boekje had verwijderd, ergens opprikte. Het was hem daarbij waarschijnlijk niet te doen om de vrouwen maar om de schets van kasteel Het Steen aan de andere zijde van het vel die hij gebruikte bij het maken van een schilderij van dat gebouw (zie *cat. 213*).



207c Verso van cat. 208.



207d Detail van cat. 207.

207 Danszaal

DECEMBER 1885
Zwart, rood en blauw krijt, op velijn papier
9,2 × 16,3 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 26 V/1962
F 1350a JH 968

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Tralbaut 1948, pp. 46, 244-48, 252, 253, 283, afb. XXVIII; Tralbaut 1958, pp. 58, 59, afb. IL; Tralbaut 1969, p. 176; De la Faille 1970, pp. 471, 659; Van der Wolk 1986, pp. 128, 135, 292; Amsterdam 1987, p. 426, nr. 2.354; Otterlo 1990, p. 180; De la Faille 1992, vol. 1, p. 347, vol. 2, pl. CCXXX; Heenk 1995, p. 132; Hulsker 1996, pp. 213, 214.

TENTOONSTELLINGEN
1955 Antwerpen, nr. 128; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 116; 1962 Londen, nr. 25; 1990 Otterlo, nr. 123.

208 Dansend paar

DECEMBER 1885
Zwart, rood en blauw krijt, pen in zwarte inkt, op velijn papier
9,2 × 16,3 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 27 V/1962
F 1350b JH 969

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Tralbaut 1948, pp. 46, 244-46, 249-53, 283, afb. XXIX; Tralbaut 1958, pp. 59, 60, afb. L; Tralbaut 1969, p. 177; De la Faille 1970, pp. 471, 660; Van der Wolk 1986, pp. 128, 132; Amsterdam 1987, p. 427, nr. 2.355; Otterlo 1990, p. 180; De la Faille 1992, vol. 1, p. 347, vol. 2, pl. CCXXX; Heenk 1995, p. 132; Hulsker 1996, pp. 213, 214.

TENTOONSTELLINGEN
1955 Antwerpen, nr. 129; 1962 Londen, nr. 26; 1990 Otterlo, nr. 124.

209 Twee vrouwen in een loge

DECEMBER 1885
Zwart, rood en blauw krijt, op velijn papier
9,2 × 16,6 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 213

Inv. d 25 V/1962
F 1350v JH 967

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 115, vol. 4, pl. CXXX; Tralbaut 1948, pp. 241-46, 253, 283, afb. XXVII; Cooper 1955, pp. 42-44; Tralbaut 1955 III, p. 21, afb. 3; Tralbaut 1958, pp. 57, 58, afb. XLVIII; De la Faille 1970, pp. 470, 471, 659; Van der Wolk 1986, pp. 128, 134; Amsterdam 1987, p. 426, nr. 2.353; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 115, 347, vol. 2, pl. CXXX; Heenk 1995, p. 132; Hulsker 1996, pp. 213, 214.

TENTOONSTELLINGEN
1955 Antwerpen, nr. 127; 1963 Humlebaek, nr. 80; 1964 Washington & New York, nr. 80.

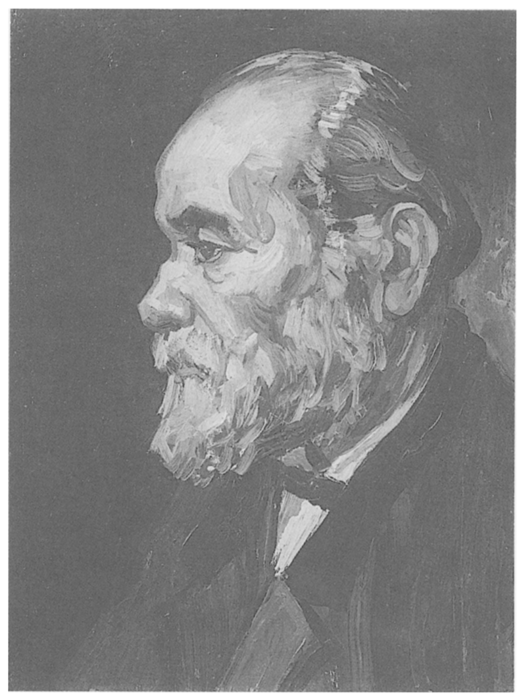
210, 211 Studies van koppen

Van Gogh was de eerste week in Antwerpen druk met het maken van stadswandelingen, het in orde brengen van zijn nieuwe woning en werkplaats, en met het bezoeken van musea en kunsthandelaren. Toen hij zijn teken- en schildermateriaal ontving dat hij vanuit Nuenen had opgestuurd, stond niets het werken meer in de weg en begon hij modellen te zoeken. 'Ik heb het echter druk met heen & weer loopen gehad, & nog, om die lui [kunsthandelaren] op te sporen, en tevens ook de jagt op modellen. Dat laatste is steeds geducht bezwaarlijk maar ik heb 't elders wel gevonden & dus ik zal ook hier zien. Ik heb voor morgen afspraak met een prachtigen ouden man – zal hij komen???' [549/438]. Uit zijn eerstvolgende brief, van 9 december, blijkt dat de man inderdaad was komen opdagen: 'Wilde U nog eens schrijven om U te vertellen dat ik doorgezet heb met model. Ik heb twee vrij groote koppen gemaakt bij wijze van proef voor portret.–Vooreerst die oude man waar ik U reeds van schreef – een soort kop in het genre als die van V. Hugo' [550/439].

Onder zowel het getekende als het geschilderde Antwerpse werk bevindt zich een kop van een oude man (*cat. 210* en *afb. 210a*). Hoewel de twee koppen niet precies hetzelfde zijn – de haardracht, de neus en de hoek waaronder de koppen gezien zijn wijken iets af – zijn er voldoende overeenkomsten om er vanuit te gaan dat het om hetzelfde model gaat. Zo zijn snor en baard en het haar in de nek in beide werken van gelijke lengte en komen licht- en schaduwpartijen in het getekende gezicht precies overeen met de geschilderde variant.

Waar Van Gogh op doelde toen hij schreef dat de geschilderde kop 'in het genre als die van V. Hugo' was, is niet helemaal duidelijk. Het is mogelijk dat hij sprak over puur uiterlijke kenmerken aangezien de oude man inderdaad wel iets van de Franse dichter en schrijver weg heeft: hoge leeftijd, grijs haar, een teruggetrokken haargrens en een baard (*afb. 210b*). Het is ook mogelijk dat hij doelde op het karakter van de geportretteerde. Het treffen van het karakter van een model was immers iets dat Van Gogh in die tijd erg bezighield: 'De vraag is maar of men al dan niet de ziel of de kleeren tot zijn uitgangspunt neemt en of men den vorm laat dienen bij wijze van kapstok voor strikken & linten, dan wel of men den vorm beschouwe als middel om een impressie, een sentiment uit te drukken, dan wel of men modeleere om te modeleeren omdat 't uit zich zelf zoo oneindig mooi is.– Het eerste alleen is vergankelijk en de twee laatsten zijn beiden hooge kunst' [553/442].[1]

[1] *Dit is mogelijk een toespeling op Carlyle's boek* Sartor Resartus *dat Van Gogh in 1883 las; zie brief 327/R30.*



210a *Kop van een oude man* (F 205 JH 971), 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum.



210 Kop van een oude man



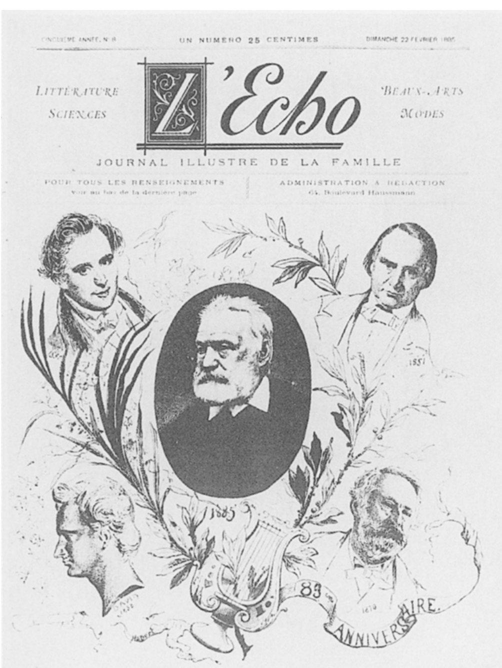
211 Kop van een man

2 Zie brieven 551/440 en 552/441.
3 Niet in overeenstemming hiermee is de aanwezigheid van een moet van het bind-draadje, die immers wijst op een plek midden in het boekje.

Het karakter van Victor Hugo had Van Gogh al eens in een brief uit 1882 getypeerd: 'maar nog mooier vind ik de Victor Hugo in woorden beschreven door Victor Hugo zelf, niets anders dan dit enkele: *Et moi je me taisais. Tel que l'on voit se taire un coq sur la bruyère'* [290/248]. Dit stille, observerende karakter is feilloos terug te vinden in het geschilderde en het getekende portret van de oude man.

Van Gogh koesterde mooie gedachten aangaande het portret, maar zijn interesse had ook een commerciële kant. Hij meende dat er voor portretten, net als voor stadsgezichten, een markt was en hoopte er dus ook wat geld mee te verdienen.[2] Geheel in de lijn van zijn Hollandse figuurstudies was hij ook in Antwerpen meer geïnteresseerd in de volkse types, waartoe de oude man en de man met schort in *Kop van een man (cat. 211)* behoorden, dan in de gegoede burgerij: 'Ik zie de lui op straat – goed – maar ik vind de dienstmeiden dikwijls zoo veel interessanter en mooier dan de dames – de werklui interessanter dan de heeren.– En in die gewone meiden en kerels, daar vind ik een kracht en een leven in die, om ze uit te drukken in hun eigenaardig karakter, met een vasten penseelstreek, met een eenvoudige techniek zouden moeten worden gedaan' [550/439].

Ook deze twee koppen zijn eenvoudig en eerlijk van opzet. Ze zijn getekend met eenzelfde soort zacht zwart krijt, dat in de schaduwpartijen van beide gezichten gedoezeld werd om ze subtiel te modelleren; niet betekende delen fungeren hierdoor automatisch als hooglichten. In *Kop van een man (cat. 211)* maakte Van Gogh door middel van het doezelen tevens het haar en de partijen boven de schouders extra donker. De man draagt een schort, dat door de forse, convergerende lijnen aan de onderzijde lijkt te bollen, en daaronder een jas met overslag die sluit met een knoop. Zijn ronde gelaat heeft door de loensende ogen en hangende oogleden een ietwat slome uitdrukking. In *Kop van een oude man (cat. 210)* heeft Van Gogh met vrij brede lijnen de kleding, pijp en oorrand aangegeven.



210b Foto van Victor Hugo. Uit: *L'Echo*, 22 februari 1885.

De hier beschreven tekeningen behoorden tot hetzelfde schetsboek als de schetsen van een dansgelegenheid (*cats. 207-209*) en twee stadsgezichten (*cats. 212* en *213*). Ze zaten daar met hun bovenrand in bevestigd en vertonen aan die zijde beschadigingen die ontstonden bij het verwijderen van het blad uit het boekje. Waarschijnlijk had Van Gogh het blad van *Kop van een man (cat. 211)* al voor het tekenen uitgescheurd; het krijt zit namelijk in de bindgaatjes en op de lijmlaag die ook nog aan de rand zit. De aanwezigheid van lijm kan erop duiden dat het blad helemaal voor- of achterin het schetsboek zat.[3] Over de positie van *Kop van een oude man (cat. 210)* binnen het schetsboekje valt niet meer te zeggen dan dat er, gezien de sporen zwart krijt aan de achterkant van het papier, tenminste nog één blad achter zat.

Aan de bovenrand van beide schetsen bevindt zich een speldengaatje, wat aangeeft dat Van Gogh de bladen na het tekenen ergens op vastprikte. In het geval van de oude man deed hij dit wellicht toen hij het schilderij maakte.[4] Hoewel de tekening hoogstwaarschijnlijk geen voorstudie voor het geschilderde portret is – de verschillen zijn te groot – en beide werken direct naar het model zijn gemaakt, is het goed voor te stellen dat Van Gogh bij het schilderen het blad toch in de buurt wilde hebben. Misschien gebruikte hij het bij het opzetten van de ondertekening.[5]

Uit een brief die Vincent aan het eind van zijn Antwerpse verblijf aan Theo schreef, blijkt dat hij de oude man, die uit Frankrijk kwam, niet uit het oog had verloren: 'Terwijl ik hier was – al dien tijd – had ik een kameraad in een ouden Franschman, ik heb zijn portret geschilderd, dat Verlat goed vond. en dat ge zien zult' [568/457].[6] Het vervolg van deze brief geeft blijk van de bezorgdheid die Van Gogh voelde over de man, die net als hijzelf niet in goede gezondheid verkeerde.[7] 'Voor dien was den winter nog harder dan voor mij en de arme duivel is er heel wat erger aan toe dan ik daar zijn leeftijd het zeer critiek maakt. Ik was vandaag met hem bij den zelfden dokter dien ik ook heb gehad en hij zal denkelijk naar 't gasthuis moeten om een operatie te ondergaan. wat zich morgen beslissen zal. Ik heb hem er eindelijk toe gekregen maar hij zag er zoo tegen op dat het lang geduurd heeft eer ik hem er toe kon overhalen zijn vonnis te gaan hooren. Hij wist dat het iets nog al ergs zou zijn en durfde zich niet aan den gasthuisdokter te vertrouwen. Ik ben nieuwsgierig wat er beslist zal worden. Het is mogelijk ik om zijnentwil eenige dagen langer in Maart hier blijf.'

4 *Van* Kop van een man *is geen geschilderde versie bekend.*

5 *Onder de verflaag bevindt zich een ondertekening in zwart krijt die in de partij rond de mond zelfs met het blote oog goed zichtbaar is. Het betreft een precieze tekening van de gelaatstrekken die vervolgens in de verf nauwkeurig werd gevolgd. De verflaag op de rest van het schilderij is te dik om de ondertekening met infraroodreflectografie zichtbaar te maken.*

6 *Verlat was de directeur van de Antwerpse academie, zie de inleiding. Om toegelaten te worden tot de Academie toonde Van Gogh enkele van zijn werken aan Verlat; zie brieven 554/443, 555/444 en 556/445.*

7 *Van Goghs gezondheidsprobleem is een terugkerend thema in de Antwerpse brieven.*

210 Kop van een oude man

Eerste helft december 1885
Zwart krijt op velijn papier
16,5 × 9,2 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 41 V/1971
F 1359 JH 984

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 117, vol. 4, pl. cxxxii; Tralbaut 1948, pp. 257, 258, 283, afb. xxxii; Tralbaut 1958, p. 63, afb. liv; De la Faille 1970, pp. 474, 660; Van der Wolk 1986, pp. 128, 129, 278; Amsterdam 1987, p. 428, nr. 2.365; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 117, 349, 350, vol. 2, pl. cxxxii; Heenk 1995, pp. 100, 133, 134; Hulsker 1996, pp. 215, 216, 218.

Tentoonstelling
1955 Antwerpen, nr. 130.

211 Kop van een man

December 1885
Zwart krijt op velijn papier
16,5 × 9,2 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 40 V/1971
F 1358 JH 980

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 117, vol. 4, pl. cxxxii; Tralbaut 1948, pp. 258, 284, afb. xxxiii; Tralbaut 1958, p. 63, afb. lv; De la Faille 1970, pp. 474, 660; Van der Wolk 1986, pp. 128, 130; Amsterdam 1987, p. 428, nr. 2.364; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 117, 349, 350, vol. 2, pl. cxxxii; Heenk 1995, pp. 100, 133, 134; Hulsker 1996, pp. 214, 215, 218.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 140; 1980 Mons, nr. 29.

212-216 Antwerpse stadsgezichten

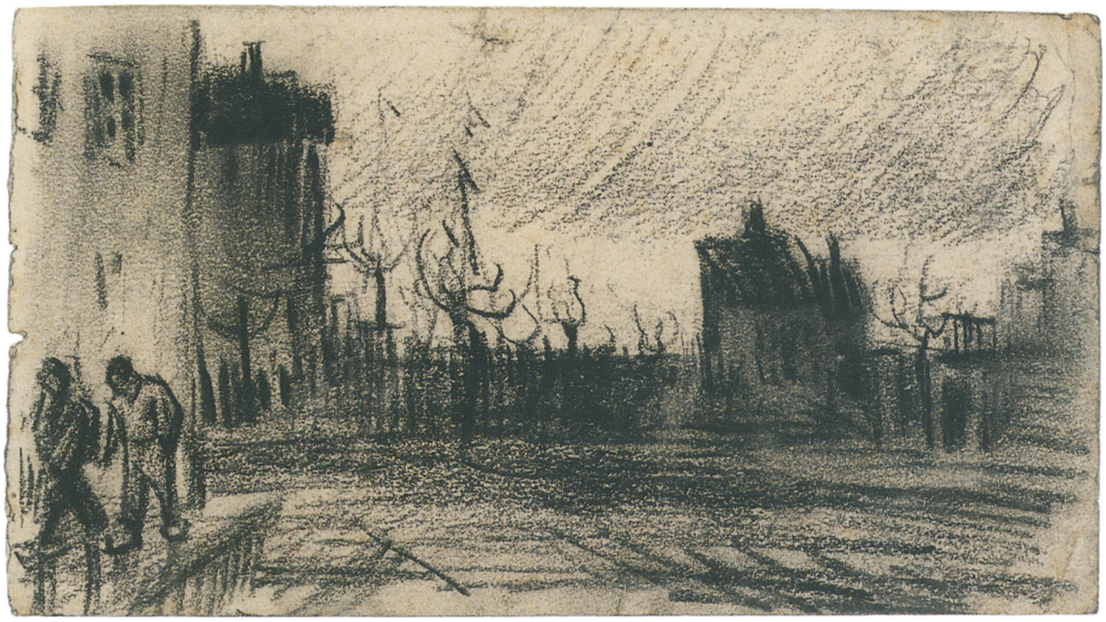
Stadsgezichten behoren tot Van Goghs standaardrepertoire. In Den Haag vormde een opdracht voor een reeks Haagse aanzichten zijn eerste bescheiden commerciële succes en stroopte hij de stad af op zoek naar motieven.[1] Tijdens een bezoek aan Amsterdam in oktober 1885 schilderde hij twee kleine stadsgezichten,[2] en in Parijs beproefde hij zijn kunnen in dit genre opnieuw met enige regelmaat, evenals in Arles, zij het daar in iets mindere mate.

Van Goghs verhuizing naar Antwerpen was ingegeven door zijn hunkering te kunnen studeren naar levend model. Voor de bekostiging daarvan, zo redeneerde hij in Nuenen kort voor zijn vertrek, zou het nodig zijn om werken in verkoopbare genres te maken, zoals stadsgezichten.[3] Zijn eerste indrukken van Antwerpen gaven hem goede hoop op bruikbare motieven. In zijn tweede brief daarvandaan aan Theo (28 november 1885) gaf hij levendige impressies van de stad en noemde hij het stadsgezicht als een van de onderwerpen die zij hem bood. Tevens liet hij zijn broer weten dat hij in het park getekend had.[4] Anderhalve week later vertelde hij over plannen voor een schilderij met een gezicht op de Schelde, gemaakt vanaf de andere kant van de rivier, en dus met de oude stad op de achtergrond.[5]

Midden december trachtte hij tevergeefs een schilderij van de negende-eeuwse burcht Het Steen aan een handelaar te slijten.[6] Toen hij aan Theo een tweede mislukte poging beschreef, liet hij zich kort uit over zijn vermoeden van een gat in de markt: 'Ik ben met mijn gezigt van 't Steen nog naar een ander geweest, die het goed van toon & kleur vond, die echter in een rommel zat van zijn inventaris op te maken en klein behuisd is, maar waar ik na nieuwjaar kon terugkomen. Het is een goed ding voor als er vreemdelingen zijn die een souvenir van Antwerpen willen hebben en om die reden zal ik in 't zelfde genre van stadsgezigten er nog wel meer bij maken. Zoo teekende ik gisteren een paar studies voor een geval waar men de cathedraal ziet. En zoo heb ik ook een kleintje van het Park' [552/441]. Half januari kwam er een einde aan dergelijke activiteiten: de weersomstandigheden en zijn ondermaatse gezondheid stonden het buiten werken in de weg.[7] Vanaf 18 januari stond hij ingeschreven aan de academie en bracht hij zijn dagen vooral daar door.

Het door Van Gogh genoemde 'kleintje van het Park' is niet meer bekend. Wel bestaat er een ander klein Antwerps stadsgezicht, een van de zeven voorstellingen die bewaard zijn gebleven uit een uit elkaar geraakt

1 Zie Tekeningen 1, cats. 24-26.
2 Zie Schilderijen I, cat. 41.
3 Zie brief 545/434.
4 Zie brief 548/437.
5 Zie brief 550/439.
6 Zie brief 551/440.
7 Zie brief 555/444.



212 Stadsgezicht



213 Gezicht op Het Steen

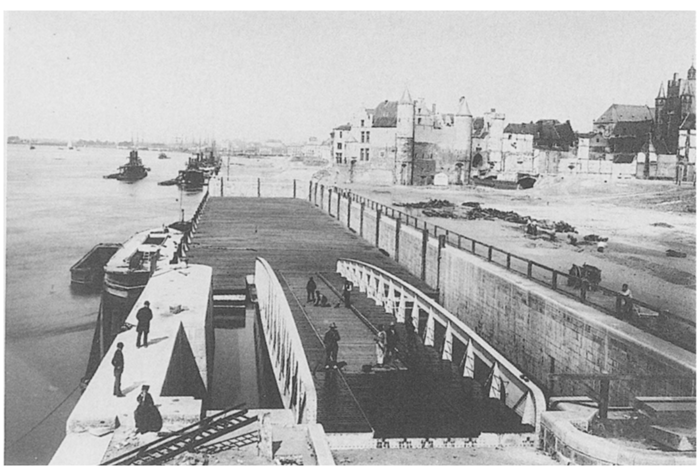


214 Gezicht op Het Steen

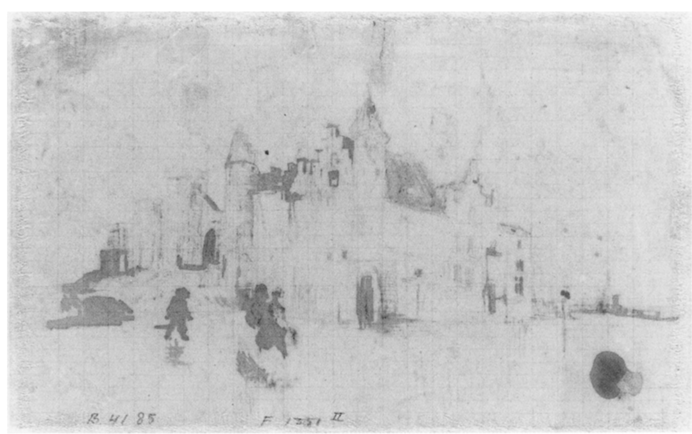
8 *Zie Guido Portael,* De Antwerpse burcht 'Het Steen', *Deurne 1994, passim.*
9 *Gids 1885, p. 37.*

schetsboek (*cat. 212*; zie ook *cats. 207-209*). De reden om de voorstelling als Antwerps te identificeren is er vooral op gebaseerd dat de schets tot die groep behoort, want de uitgebeelde locatie valt niet te duiden. Dat het hier niet de genoemde voorstelling betreft is zeker, want hoewel de kleine, grove schets in het midden iets laat zien dat een park zou kunnen zijn, wordt de voorstelling gedomineerd door de figuren en huizen links en door de straat op de voorgrond. Voor een nadere identificatie biedt de weinig karakteristieke bebouwing nauwelijks aanknopingspunten. Ook maakt de enigszins deprimerende stemming van de schemerige voorstelling het niet erg aannemelijk dat het hier een studie voor een verkoopbaar, voor toeristen interessant stadsgezicht betreft. Door deze onduidelijkheden is het *Stadsgezicht* niet nader te dateren dan december 1885-eerste helft januari 1886.

Het schilderij van Het Steen waarmee Van Gogh zich bij de Antwerpse kunsthandel presenteerde, is eveneens niet meer bekend, maar wel kennen we het monumentale en zeer schilderachtige bouwwerk uit twee tekeningen. Het Steen, gelegen aan een kade van de Schelde, was van oorsprong een kleine burcht die werd voltooid in het jaar 843. Het gebouw heeft een levendige schakering aan functies gekend. Enkele eeuwen diende het de markgraven als onderkomen, totdat het begin veertiende eeuw in gebruik werd genomen als gevangenis. Die rol bleef het vervullen tot 1823. Daarna verleende het achtereenvolgens onderdak aan een houtzagerij en een visafslag, en bood het in 1845 huisvesting aan armlastige gezinnen. Van 1862 tot 1952 was het een oudheidkundig museum, thans is het Nationaal Scheepvaartmuseum er gevestigd.[8]



212ª Foto van Het Steen na de voltooiing van de kades. Uit: *Nouvelles installations maritimes d'Anvers, 1877-1884*, z.j., z.p., album 61, pl. 37. Antwerpen, Stadsarchief



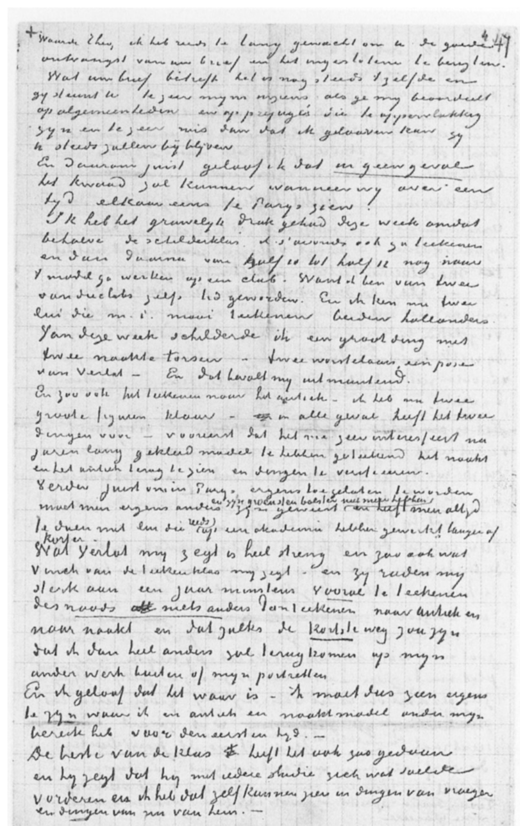
212ᵇ Verso van cat. 214.

In de jaren voor Van Gogh in Antwerpen verbleef was de toekomst van Het Steen enige tijd onzeker. In 1879 was begonnen met het rechttrekken van de havenkades, een grootscheepse operatie die tot in 1887 zou duren. Het Steen dreigde aan de moderniseringsplannen te worden opgeofferd. Zo verzuchtte de schrijver van een reisgids nog in 1885: ''t zou uit een oogpunt van architectonische kunst wezenlijk te betreuren zijn, wanneer de nieuwe inrichting der kaaien de slechting van 't Steen mocht eischen.'[9] Met een nipte meerderheid van stemmen werd in de Antwerpse gemeenteraad tegen de sloop besloten.

Toen Van Gogh Het Steen eind 1885 tekende waren de verbouwingswerkzaamheden aan de kades nog in volle gang. De twee versies van *Gezicht op Het Steen* geven daarvan een summiere indruk: rechts in de voorstellingen is een grote hoop puin te zien, in de krijtschets (*cat. 213*) iets minder duidelijk dan in de meer uitgewerkte pentekening (*cat. 214*). Het betreft vermoedelijk nog niet geruimd sloopmateriaal van de Palingbrug, de Steenstraat en de Gevangenisstraat die in de voorgaande twee jaren rondom Het Steen waren afgebroken, waarmee de originele toestand van het middeleeuwse gebouw onbedoeld meer tot zijn recht kwam. Toen Van Gogh zijn tekeningen maakte moest dat deel van de kades nog worden afgewerkt. Een foto die iets later van grotere afstand, maar onder ongeveer dezelfde hoek werd genomen – de fotograaf stond hoger en meer naar links – laat de voltooide toestand zien (*afb. 212a*).

De krijtschets komt uit hetzelfde schetsboek als de hiervoor genoemde, sombere studie van een stadsgezicht (*cat. 212*), de twee kopstudies (*cats. 210, 211*) en de schetsen van een danszaal (*cats. 207-209*), waarvan er zich een aan de keerzijde van dit gezicht op Het Steen bevindt (*cat. 209*). Aan de linkerrand van het papier zijn nog resten van de bindgaten te zien. Net als bij de schetsen van een dansgelegenheid zette Van Gogh de voorstelling op in zwart krijt en bracht vervolgens kleurige accenten aan met gekleurd krijt: blauw in de daken van Het Steen, in twee figuurtjes en in de hemel, geelgroen in de muren van de burcht en rood door de hele voorstelling. Een stuk of zeven wandelaars bevolken de kade, links zijn achter de reling masten en een zeil van boten te zien.

Ook in de pentekening zijn accenten met gekleurd krijt aangebracht: blauw door de hele voorstelling en hier en daar wat rood; linksonder voegde Van Gogh bovendien enkele zwarte strepen toe in een opvallend hard krijt. In het kasteel bracht hij met potlood een grijze toon aan. Het Steen is tamelijk gedetailleerd getekend en ook aan andere delen van de voorstelling – de figuren, de boten op de Schelde, de lantaarnpaal links – is in vergelijking met het andere blad veel zorg besteed. Des te opmerkelijker is het daarom dat de huizen die rechts op de krijtschets te zien zijn en die daar, getuige de foto, inderdaad stonden, ontbreken. Vermoedelijk maakte Van Gogh beide



212c Brief aan Theo, ca. 28 januari 1886 [558/447]. Amsterdam, Van Gogh Museum.



215 De Grote Markt



216 De toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk

tekeningen als studie voor het schilderij dat hij in gedachten had. De kleine schets diende hem daarbij als leidraad voor het grote geheel, en het uitgewerkte blad had hij nodig om Het Steen – het eigenlijke onderwerp van het schilderij – overtuigend te kunnen weergeven. Beide werken hebben aan de bovenrand in het midden een gaatje: vermoedelijk prikte Van Gogh ze ter bestudering op zijn ezel tijdens het schilderen. De krijtschets heeft rechtsboven een kleine vettige vlek, wellicht ontstaan door schildersmaterialen. Aangezien Van Gogh midden december 1885 met zijn schilderij van Het Steen enkele kunsthandelaren benaderde,[10] zullen – alleen al de droogtijd van het doek in aanmerking genomen – de voorbereidende schetsen uit de eerste week van die maand stammen, en dus al snel na zijn aankomst gemaakt zijn.

De pentekening is uitgevoerd op een half vel van het gladde ruitjespapier waarop Van Gogh in Antwerpen en elders brieven schreef, en stamt niet, zoals wel is geopperd, uit een schets- of notitieboek (vergelijk *afb. 212b* en *c*).[11] Voor een zo uitgewerkte schets is dat opmerkelijk, want Van Gogh tekende bij voorkeur op papier van betere kwaliteit. Dat geldnood hem al zo vroeg tijdens zijn verblijf in Antwerpen dwong om goedkoop materiaal te gebruiken, is niet aannemelijk. En hoewel het papier identiek is aan zijn briefpapier, is het geen schets die aan Theo werd opgestuurd. De brieven die Vincent aan Theo stuurde werden alle een keer gevouwen, zodat ze in een enveloppe pasten. Met deze tekening is dat niet het geval. Bovendien zijn in geen van de brieven aan zijn broer of in de vorm van notities op de tekening zelf, aanwijzingen te vinden dat hij iets dergelijks meestuurde, terwijl dat bij een zo uitgewerkt blad zeker het geval geweest zou zijn. Een verklaring kan zijn dat Van Gogh overwoog om het ruitjesraster als hulpmiddel te gebruiken om de voorstelling met zijn vrij ingewikkelde perspectief eenvoudiger over te kunnen brengen op het doek, waar dan een vergelijkbaar, maar groter raster op getekend zou moeten zijn. Toch is het twijfelachtig of hij het zo daadwerkelijk heeft gebruikt, want daarvoor zou hij in ieder geval een aantal lijnen zwaarder hebben moeten aanzetten en mogelijk zelfs nummeren (vergelijk *aanhangsel 1*). De – oorspronkelijk grijsblauwe – lijnen van de ruitjes zijn overigens aan de zijde met de voorstelling sterk verbleekt, maar aan de keerzijde nog goed te zien (*afb. 212b*).

Uit de hierboven aangehaalde woorden van Van Gogh ('Zoo tekende ik gisteren een paar studies voor een geval waar men de cathedraal ziet' [552/441]) blijkt dat hij ook een stadsgezicht met de Antwerpse kathedraal wilde schilderen. Die keuze lag voor de hand. De Onze-Lieve-Vrouwekerk, de grootste gotische kerk van de Nederlanden, is een hoogtepunt van de Antwerpse architectuur. Met de bouw ervan werd omstreeks 1352 begonnen. In 1521 kreeg de toren zijn bekroning, maar de voltooiing van het immense bouwwerk vergde vervolgens nog exact een eeuw. Van 1844 tot 1917 werden ingrijpende restaura-

10 *Zie brief 551/440.*

11 *Heenk 1995, p. 133.*

12 *Zie voor deze kerk: J. van Brabant*, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen: grootste gotische kerk der Nederlanden: een keur van prenten en foto's, *Antwerpen 1972.*

13 *Zie de inleiding.*

14 *De Volaert wordt ook wel De Keyser genoemd. De Gulden Balans was vroeger het gildehuis van de lakenmakers. Huis Rodenborg was ooit het gildehuis van de huidenvetters, later van de timmerlieden.*

tiewerkzaamheden uitgevoerd.[12] Van Gogh bezocht de kathedraal om er Rubens' *Oprichting van het kruis* en *Kruisafname* uitvoerig te bestuderen.[13]

Er zijn twee tekeningen die we kunnen identificeren als de door Van Gogh genoemde studies. Hij maakte ze naar eigen zeggen de dag voordat hij de brief schreef; ze ontstonden dus omstreeks 19 december 1885. Het 'geval, waar men de cathedraal ziet', dat Van Gogh aangaf te willen maken, is een gezicht op de Grote Markt met de toren van de kathedraal overheersend op de achtergrond: een op blauw vergé papier uitgevoerde voorstelling van die locatie geeft een indruk van zijn bedoeling (*cat. 215*). Een meer gedetailleerde studie van de torenspits in zwart krijt op vaal roze vergé (*cat. 216*) moest ongetwijfeld dienen om die overtuigend uit te kunnen beelden in het voorgenomen, maar nooit uitgevoerde of niet meer bekende schilderij, want op *De Grote Markt* is de weergave daarvan zeer schetsmatig en onvolledig.

Tijdens het tekenen op de Grote Markt had Van Gogh het stadhuis aan zijn rechterzijde. De smalle straat waar we inkijken is de Maalderijstraat. Het blok huizen links daarvan komt aanzienlijk verder het plein op dan dat aan de andere kant, zoals goed te zien is op een oude overzichtsfoto, die vanaf het stadhuis werd genomen (*afb. 212d*). Van Gogh moet niet ver van de lantaarnpaal links aan de benedenrand van die foto gestaan hebben. De groep oude, statige huizen aan de linkerzijde van de Maalderijstraat waren (van rechts naar links): Guldenberch (het huis waar de toren van de kathedraal bovenuit priemt), De Volaert, De Gulden Balans en huis Rodenborg.[14]



212d Foto van de Grote Markt en de kathedraal, gezien vanaf het Stadhuis, na 1875. Antwerpen, Stadsarchief.



212e Foto van huizen aan de Grote Markt en de kathedraal, ca. 1970. Antwerpen, Stadsarchief.

Een meer recente foto toont deze panden onder vrijwel dezelfde hoek en met de twee eerstgenoemde huizen in gerestaureerde staat (*afb. 212e*). De oorspronkelijke gevels van deze panden werden in 1875 afgebroken en vervangen door de wat karakterloze exterieurs die Van Gogh uitbeeldde en die ook op de oudere foto staan (*afb. 212d*).[15] In de jaren vijftig van de twintigste eeuw werden ze in hun vroegere glorie teruggebracht.[16]

De weerspiegeling van de huizen op het plein geeft aan dat Van Gogh de voorstelling op een regenachtige dag tekende. Een charmant detail is de weerkaatsing op de natte straatstenen van het rode jak van de man rechts. Ook in deze tekening werd de voorstelling opgezet in zwart krijt. Enigszins onduidelijke lijnen boven de huizen links laten zien hoe Van Gogh de voorstelling eerst omzichtig aftastte. In de voltooide schets in zwart bracht hij accenten aan in gekleurd krijt: rood in de huizen en in de jas van de man, blauw in de toren. Bovendien werd het blad hier en daar met witte dekverf gehoogd. Het blauwe papier is enigszins vergeeld. Dat is goed te zien aan de randen, die door een passe-partout tegen de invloed van licht beschermd zijn geweest en een donkerdere kleur blauw vertonen dan de rest van het papier. Het blad is afkomstig uit een schetsboek: aan de rechterzijde zijn oude lijmresten en bindgaten te zien.

Het papier van *De toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk* is nu flauw roze, maar die kleur zal oorspronkelijk sterker zijn geweest, zoals ook hier aan de ooit afgedekte randen te zien is. Mogelijk neigde de tint enigszins naar lila: door de microscoop zijn rode en in mindere mate blauwe vezels te zien.

Deze studie heeft lijmresten en (moeilijk zichtbare) bindgaten op gelijke onderlinge afstanden als het voorgaande blad. De afmetingen zijn eveneens vrijwel identiek aan die schets: de kortste zijden komen nauwkeurig overeen, de langste kanten verschillen luttele millimeters, zoals bij vellen die langs de korte kant werden uitgescheurd verwacht mag worden. Deze overeenkomsten en de nauw verwante motieven lijken erop te wijzen dat de bladen uit hetzelfde schetsboek met meerdere kleuren vergé papier stammen, dan wel uit schetsboeken die door dezelfde binder op dezelfde bindmachine werden gemaakt. De bladen hebben weliswaar verschillende watermerken (ED & C[ie] voor het blauwe blad, AL in banderol voor de studie van de toren), maar deze hebben gemeen dat ze in een volledig, niet versneden blad het watermerk PL BAS als contra-watermerk hebben. Dat duidt op een ontstaan in dezelfde papiermolen of tenminste op twee sterk verwante bedrijven, waarvan de binder zijn voorraad papier kocht. Twee bladen uit Nuenen op gekleurd papier en met bindgaten op dezelfde plaatsen als de hier behandelde studies komen mogelijk eveneens uit dat schetsblok of uit enkele boeken van dezelfde fabrikant (*cats. 177, 178*).[17]

15 *Zie hiervoor: Arthur Hendrik Cornette,* Iconographie van Antwerpen: 174 oude stadszichten en plattegronden historisch toegelicht, *Antwerpen 1933, nr.* CXXVI, *en George van Cauwenbergh,* Gids voor oud Antwerpen, *4de druk, Antwerpen 1975, pp. 18, 19.*

16 *Van Gogh kwam vermoedelijk geregeld op de Grote Markt, zij het 's avonds. Hij had zich bij twee tekenclubs aangesloten waar hij van half tien tot half twaalf kon werken [558/447], en er is een mogelijkheid dat deze gehuisvest waren in de panden aan het plein. Zie hierover Tralbaut 1948, pp. 170-72.*

17 *Tekeningen 1, cats. 177, 178. Liesbeth Heenk wees er eerder op dat die schetsen en de twee hier behandelde bladen uit eenzelfde blok stammen: Heenk 1995, pp. 127, 128 en 133. Zij rekende daartoe ook een studie van het Kröller-Müller Museum (F 1253 JH 898), een suggestie die in Tekeningen 2, cat. 177, noot 3, werd verworpen.*

212 Stadsgezicht

DECEMBER 1885-EERSTE HELFT JANUARI 1886
Zwart krijt op velijn papier
9,2 × 16,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 42 V/1971
F 1355 JH 966

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 116, vol. 4, pl. CXXXI; Tralbaut 1948, pp. 266, 267, afb. XL; De la Faille 1970, pp. 472, 473, 660; Van der Wolk 1986, pp. 128, 131; Amsterdam 1987, p. 428, nr. 2.361; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 116, 349, vol. 2, pl. CXXXI; Heenk 1995, pp. 100, 270; Van Hoek 1996, pp. 11, 12; Hulsker 1996, pp. 213, 214.

TENTOONSTELLING
1980 Mons, nr. 28.

213 Gezicht op Het Steen

BEGIN DECEMBER 1885
Zwart, rood, blauw en geelgroen krijt, op velijn papier
9,2 × 16,6 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 209

Inv. d 25 V/1962
F 1350r JH 976

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 115, vol. 4, pl. CXXX; Tralbaut 1948, pp. 234-36, 253, 283, afb. XXIII; Tralbaut 1955 I; Tralbaut 1958, pp. 54-57, afb. XL; Tralbaut 1969, p. 168; De la Faille 1970, pp. 470, 659; Van der Wolk 1986, pp. 128, 133, 291; Amsterdam 1987, p. 427, nr. 2.356; Otterlo 1990, pp. 31, 177; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 115, 346, 347, vol. 2, pl. CXXX; Heenk 1995, pp. 132, 133; Hulsker 1996, pp. 214-16.

TENTOONSTELLINGEN
1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 37; 1947 Parijs, nr. 37; 1947 Genève, nr. 38; 1955 Antwerpen, nr. 134; 1955 Amsterdam, nr. 66; 1990 Otterlo, nr. 122.

214 Gezicht op Het Steen

BEGIN DECEMBER 1885
Pen in bruine inkt, zwart, rood en blauw krijt, potlood, op ruitjespapier
13,1 × 21,1 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 57 V/1962
F 1351 JH 977

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 116, vol. 4, pl. CXXXI; Tralbaut 1948, pp. 236-38, 253, 284, afb. XXIV; Cooper 1955, p. 46; Tralbaut 1955 I; Tralbaut 1958, pp. 55-57, afb. XLI; Tralbaut 1969, p. 169; De la Faille 1970, pp. 471, 660; Van der Wolk 1986, p. 291; Amsterdam 1987, p. 146, 147, 427, nr. 2.357; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 116, 347, vol. 2, pl. CXXXI; Heenk 1995, pp. 128, 133; Hulsker 1996, pp. 214-16.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam II, nr. 465 [*f* 50]; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 36; 1947 Parijs, nr. 36; 1947 Genève, nr. 37; 1955 Antwerpen, nr. 135; 1955 Amsterdam, nr. 67; 1957 Nijmegen, nr. 38; 1957-58 Stockholm, nr. 44, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 115; 1962 Londen, nr. 22; 1963 Humlebaek, nr. 81; 1964 Washington & New York, nr. 81.

215 De Grote Markt

MIDDEN DECEMBER 1885
Zwart, rood en blauw krijt, dekkende witte waterverf, op blauw vergé papier
22,6 × 30,1 cm
Watermerk: resten van ED & C[ie] in cartouche, afgesneden door bovenrand
Niet gesigneerd

Inv. d 206 V/1962
F 1352 JH 975

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

BRIEF
552/441

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 116,

vol. 4, pl. cxxxi; Tralbaut 1948, pp. 238, 239, 253, 284, afb. xxv; Tralbaut 1955 ii; Tralbaut 1958, pp. 56, 57, afb. xliv; De Gruyter 1961, p. 89; Londen 1968, pp. 53, 54, nr. 55; Tralbaut 1969, p.173; De la Faille 1970, pp. 471, 660; Amsterdam 1987, pp. 146, 147, 427, nr. 2.358; Otterlo 1990, pp. 179, 180; De la Faille 1992, vol. i, pp. 116, 348, vol. 2, pl. cxxxi; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 133, 149; Hulsker 1996, pp. 214, 216.

Tentoonstellingen
1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 19; 1946 Kopenhagen, nr. 19; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 35; 1947 Parijs, nr. 35; 1947 Genève, nr. 36; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 225; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 56; 1953 Den Haag, nr. 44; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 51; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 57; 1954-55 Bern, nr. 118; 1955 Antwerpen, nr. 136; 1955 Amsterdam, nr. 68; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 97; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 60; 1958 Mons, nr. 61; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 107; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 107; 1963 Humlebaek, nr. 82; 1964 Washington & New York, nr. 82; 1966 Parijs & Albi, nr. 28; 1967 Lille & Zürich, nr. 30; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 27; 1968 Luik, nr. 27; 1968-69 Londen, nr. 55; 1971-72 Parijs, nr. 143; 1975 Malmö, nr. 46; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 46; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 35; 1980 Mons, nr. 20; 1982 Amsterdam, zonder cat.; 1990 Otterlo, nr. 126.

216 De toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk

Midden december 1885
Zwart krijt op roze vergé papier
29,9 × 22,6 cm
Watermerk: resten van AL in banderol, afgesneden door rechterrand
Niet gesigneerd

Inv. d 358 V/1962
F 1356 JH 974

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Brief
552/441

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 116, vol. 4, pl. cxxxiii; Tralbaut 1948, pp. 240, 241, 253, 284, afb. xxvi; Tralbaut 1958, pp. 56, 57, afb. xlvii; De Gruyter 1961, p. 102; Tralbaut 1969, p. 173; De la Faille 1970, pp. 472, 473, 660; Amsterdam 1987, p. 427, nr. 2.359; Otterlo 1990, pp. 179, 180; De la Faille 1992, vol. i, pp. 116, 349, vol. 2, pl. cxxxiii; Heenk 1995, p. 133; Hulsker 1996, pp. 214, 216.

Tentoonstellingen
1905 Amsterdam ii, nr. 466 [*f*100]; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1948-49 Den Haag, nr. 226; 1954-55 Bern, nr. 119; 1955 Antwerpen, nr. 137; 1955 Amsterdam, nr. 69; 1957 Breda, nr. 36; 1957 Marseille, nr. 21; 1957-58 Stockholm, nr. 45, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 112; 1959-60 Utrecht, nr. 75; 1960 Enschede, nr. 28; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 106; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 106; 1963 Humlebaek, nr. 83; 1964 Washington & New York, nr. 83; 1965 Charleroi & Gent, nr. 54; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 76, geen cat. bekend; 1967 Wolfsburg, nr. 97; 1980 Mons, nr. 21; 1982 Amsterdam, zonder cat.; 1986 Amsterdam, zonder cat.; 1990 Otterlo, nr. 125.

217 Portret van een vrouw

Van Gogh wilde stadsgezichten maken omdat hij daar een duidelijk koperspubliek mee dacht te kunnen bereiken. Desondanks legde hij zich meer toe op werk waarin de mens centraal staat: 'ik schilder liever de oogen van menschen dan cathedralen want er zit iets in de oogen wat in de cathedraal niet zit – al is die plegtig en al imponeert die – de ziel van een mensch, al is het een arme schooier of een meid van de straat, is in mijn oog interessanter' [552/441]. Uiteindelijk hoopte hij, na veel koppen gemaakt te hebben, geld te verdienen met het schilderen van portretten in opdracht van fotografen.[1] Er waren bij hen portretten te zien die over een foto geschilderd waren, een praktijk die voor een kunstenaar als Van Gogh onacceptabel was. Hij meende tot een beter resultaat te kunnen komen door een geschilderd portret zowel op een foto te baseren als op geschilderde studies direct naar de te portretteren persoon.[2] Of hij ook daadwerkelijk zulke portretten heeft geschilderd, is onbekend.

Portret van een vrouw toont een 'meid van de straat' met een wat gereserveerde uitdrukking op haar gezicht. Ze heeft donkere ogen en zwart haar dat ze in twee vlechten draagt.[3] Haar donkere mantel heeft een grote kraag en contrasteert met de witte sjaal die er net onder vandaan komt. Van Gogh zette de vrouw neer in stoere, hoekige lijnen en schuwde niet de onregelmatigheid in haar gezicht weer te geven en die mogelijk zelfs wat te benadrukken. Zo zijn de ogen verschillend gevormd en asymmetrisch geplaatst en doet de linker helft van de mond aanzienlijk forser aan dan de rechter. Dit laatste is mogelijk het gevolg van de wisseling in de kleur die de contour van de lippen aangeeft.

Tot op heden is de geportretteerde met twee verschillende vrouwen in het werk van Van Gogh in verband gebracht. Van Lindert ziet overeenkomsten met Agostina Segatori zoals die door Van Gogh in Parijs werd geportretteerd.[4] Agostina Segatori was toen echter al 45 jaar, en hoewel de leeftijd van de hier afgebeelde vrouw moeilijk te schatten is, ziet ze er eerder uit als een twintiger of dertiger dan als een veertiger. V.W. van Gogh meende dat de vrouw dezelfde was als die in F 1357a JH 985, maar behalve donker haar en een jas met een kraag hebben de beide vrouwen niets met elkaar gemeen.[5]

Niet eerder heeft men het model geassocieerd met die in het schilderij *Vrouw met rode strik in het haar* (*afb. 217a*). Van Gogh schilderde haar eind december 1885 twee keer, waarvoor hij haar betaalde, en gaf in een brief aan

EIND DECEMBER 1885

Zwart en roodbruin krijt, zwart lithografisch krijt, op velijn papier
50,7 × 39,3 cm
Watermerk: J WHATMAN 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 58 V/1962
F 1357 JH 981

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 117, vol. 4, pl. CXXXII; Meier-Graefe 1928, ill. 14; Tralbaut 1948, pp. 255-57, 268, 283, afb. XXXI; Tralbaut 1958, pp. 61, 62, afb. LII; De la Faille 1970, pp. 473, 660; Amsterdam 1987, p. 428, nr. 2.363; Feilchenfeldt 1988, p. 130; Otterlo 1990, pp. 179, 189; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 117, 349, vol. 2, pl. CXXXII; Heenk 1995, pp. 132, 138, 156, 157, 270; Hulsker 1996, pp. 214-16, 218.

TENTOONSTELLINGEN
1927-28 Berlijn, nr. 44; 1928 Wenen & Hannover, nr. 44; 1929 Amsterdam, nr. 40; 1928 Parijs, nr. 46; 1929-30 Rotterdam, nr. 28; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 24, geen

cat. bekend; 1955 Antwerpen, nr. 126; 1955 Amsterdam, nr. 65; 1957 Nijmegen, nr. 39; 1957-58 Stockholm, nr. 43, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1975 Malmö, nr. 48; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 48; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 36; 1980 Mons, nr. 22; 1990 Otterlo, nr. 136; 2000 Tokio, nr. 16.

Theo een beschrijving van het model en van beide portretten. 'Ik heb zoodra ik het geld ontving eens een mooi model genomen en er een kop van geschilderd op levensgrootte. Het is geheel licht, behalve 't zwarte haar. Toch komt de kop zelf toonig uit tegen een fond waar ik gezocht heb een goudachtig schijnsel van licht in te brengen [...]. Gitzwart haar – zwart dat ik maken moest met karmijn en pruissisch blaauw, groezelig wit voor het jakje, licht geel, veel lichter dan 't wit voor 't fond. Een noot vuurrood in 't gitzwarte haar en een tweede vuurrooden strik in het groezelig wit. Het is een meid uit een café chantant en toch is de expressie die ik zocht ietwat ecce homo achtig. Daar echter juist wat expressie betreft ik, al denk ik er bij, toch *waar* zoek te blijven, ziehier wat ik er in wilde.– Toen het model bij mij kwam had zij blijkbaar een paar nachten het nog al druk gehad – zij zeide toen iets wat nog al karakteristiek was – pour moi le champagne ne m'égaye pas, il me rend tout triste. Toen had ik het mijne en ik zocht iets tegelijk voluptueus en genavreerd.– Van de zelfde heb ik nu een tweede studie aangezet, de profil' [553/442].[6]

Van Gogh schilderde in het beschreven, niet bewaard gebleven portret de kop tegen een achtergrond van een 'goudachtig schijnsel van licht'. In de tekening, waarmee het schilderij mogelijk overeenkomsten vertoonde, poogde hij een vergelijkbaar effect te bereiken.[7] Rechts in de achtergrond trok hij lijnen die haaks op het hoofd staan en zo een stralenkrans vormen. De rest van de krijtlijnen volgt de contouren van het hoofd waardoor het 'krans-effect' nog wordt versterkt. In Van Goghs getekende œuvre is *Portret van een vrouw* het vroegste werk waarin de achtergrondpartij op deze wijze is ingevuld.[8] In zijn Parijse werken komt een dergelijk 'aureool' meer voor, met als hoogtepunt een *Zelfportret* uit de winter van 1887-88 (*afb. 217b*).[9] Mogelijk voegde Van Gogh de 'aureool'-achtergrond aan het portret toe om zijn associatie met *Ecce homo*, gebaseerd op de teruggetrokken en wat vermoeide blik in de ogen van de vrouw, te versterken.

Van Gogh zette het portret op in een vrij hard zwart krijt. Vervolgens bracht hij in het haar, de kraag en de ogen donkere accenten aan met lithografisch krijt en gaf hij wat kleur aan de mantel en het gelaat door het aanbrengen van roodbruin krijt.[10] Op sommige plaatsen in het gezicht, zoals in de bovenlip, ging hij met een nat penseel over het roodbruine krijt. Ook in de jas heeft hij een dergelijke wassing toegepast. Het roodbruine krijt komt verder in Van Goghs Antwerpse en Parijse werken niet voor.[11]

Net als in zijn Haagse tekeningen schraapte Van Gogh in dit blad op sommige plaatsen het lithografisch krijt weg met een scherp voorwerp. Het krassen had in het vroege werk vooral ten doel lichte partijen te creëren. Hier is de functie van de kraslijntjes – rechts in de kraag, in de rechter

1 Voor Van Goghs preoccupatie met koppen en portretten in die tijd, zie de inleiding.

2 Voor Van Gogh over fotografie, zie brieven 550/439 en 552/441.

3 Er is slechts één vlecht zichtbaar.

4 F 370 JH 1208, F 381 JH 1355. Van Lindert in tent. cat. Vincent van Gogh drawing exhibition. Van Gogh and his time from the Van Gogh Museum and the H.W. Mesdag Museum, *Tokio (Seiji Togo Memorial Yasuda Kasai Museum of Art) 2000, p. 171.*

5 V.W. van Gogh in een brief aan H. Wiegersma, 12 mei 1952, archief Van Gogh Museum. Of dit kleine schetsje van de hand van Van Gogh is, is onduidelijk. Bestudering ervan vond plaats aan de hand van een foto.

6 De eerste variant van het portret is niet bewaard gebleven. Uit Van Goghs opmerking: 'Van de zelfde heb ik nu een tweede studie aangezet, de profil' [553/442], kunnen we opmaken dat het model eerst frontaal was afgebeeld.

7 Dit wil niet zeggen dat Van Gogh de vrouw met tegenlicht tekende. Zij wordt van links beschenen door vrij fel licht, wat resulteert in zware schaduwen in het gelaat.

8 In Nuenen schilderde hij één keer een soortgelijke achtergrond achter een kop van een boer, F 165 JH 688.

9 Slechts in twee tekeningen, beide studies naar gipsen beelden uit de Parijse periode, komt deze werkwijze terug (zie cats. 264 en 267). Heenk 1995, pp. 156, 157, dateert Portret van een vrouw *op basis van deze overeenkomst in de Parijse periode.*

10 Het lithografisch krijt is in de literatuur, in navolging van De la Faille, vaak voor houtskool aangezien.



217 Portret van een vrouw

11 *De combinatie van zwart en rood krijt komt wel in enkele Haagse werken voor, zie Tekeningen 1, cat. 52, afb. 52a en noot 2. Hier is echter het rood veel nadrukkelijker gebruikt.*

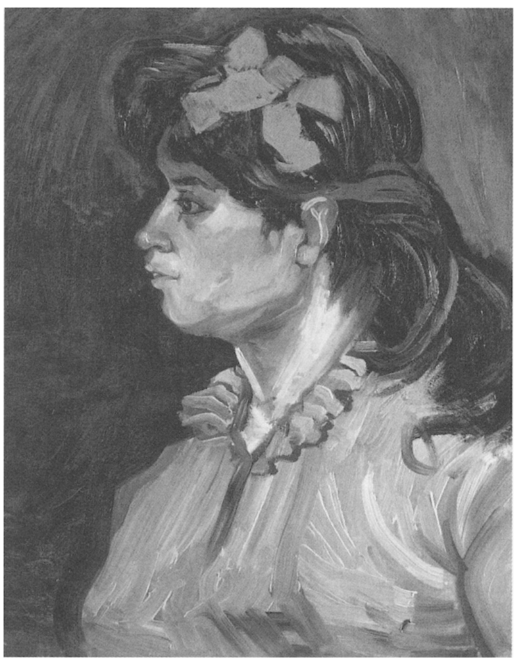
12 *Zie cats. 219-222, 249 en 257.*

13 *Afmetingen variëren van 50,4 × 39,2 cm tot 50,9 × 39,5 cm.*

wenkbrauw en in de kruin – niet echt duidelijk. Hooglichten worden in dit blad immers gesuggereerd door uitsparing.

Door zijn vetheid glanst het lithografisch krijt enigszins. Op plaatsen waar het papier wat bobbelt is het glimmen verhevigd omdat het tekenmateriaal daar tegen andere bladen aan kwam en werd opgewreven. Links in de kraag heeft dit bobbelen geleid tot sleetsheid. Het vet uit het krijt is doorgeslagen en heeft aan de achterzijde van het blad vettige vlekken achtergelaten.

Portret van een vrouw is om meerdere redenen een bijzondere tekening in het werk van Van Gogh: het is het enige uitgewerkte portret dat uit Antwerpen bewaard is gebleven, het roodbruine krijt komt in zijn Antwerpse en Parijse tekeningen verder niet voor, en Van Gogh bracht voor het eerst een stralenkrans in de achtergrond aan. Ook wat betreft het formaat is het een opvallend werk. De tekening is gemaakt op een heel vel van vrij grof aquarelpapier met watermerk J WHATMAN 1884. Het merk is links, in de mantel van de vrouw, goed zichtbaar. Het papier is crèmekleurig en wijkt hiermee af van de andere Whatman-bladen uit de periode Antwerpen-Parijs, die alle een koel grijze tint hebben.[12] Ook de grofheid en de dikte van dit vel (0,22 mm) verschillen van de overige bladen, die een dikte hebben die varieert van 0,15 tot 0,19 mm. De afmetingen van beide types Whatman-papier komen wel globaal overeen.[13] Het J WHATMAN 1884-papier komt eerder in Van Goghs œuvre niet voor.



217[a] *Vrouw met rode strik in het haar* (F 207 JH 979), 1885. Particuliere collectie.



217[b] *Zelfportret* (F 344 JH 1353), 1887-88. Amsterdam, Van Gogh Museum.

218 De discuswerper

Van de 35 tekeningen naar gipsen beelden die van Van Gogh bewaard zijn gebleven, is hoogstwaarschijnlijk alleen *De discuswerper*, naar een kopie van *De discuswerper* van Myron, aan de Antwerpse academie ontstaan.[1] De expressieve en robuuste tekenstijl is typerend voor zijn vroege Antwerpse werk en staat nog dicht bij de wijze waarop hij in Nuenen de boerenbevolking op het veld weergaf.[2] Van Gogh legde trouwens al zelf dat verband, toen hij aan het eind van zijn verblijf in Antwerpen terugkeek op zijn eerste gipsstudies: 'Zoo als ik overigens van daag een vrouwentors afmaakte die van modelé meer gedistingueerd is en minder brusque dan de eersten, waar de figuren onwillekeurig iets van boeren of houthakkers hebben' [567/456].

Het papier waarop de discuswerper is getekend wijst eveneens op een ontstaan in Antwerpen. Het is hetzelfde crèmekleurig velijn papier met het watermerk TS & Z dat Van Gogh in Nuenen in de zomer van 1885 gebruikte voor een tiental tekeningen van werkende boeren. Behalve in Nuenen en bij deze ene studie, die vanwege het onderwerp niet in het Brabantse dorp ontstaan kan zijn, komt dit type papier niet voor in het œuvre van Van Gogh. Voor zijn vertrek uit Nuenen schreef hij aan Theo dat hij behalve verf en spieramen ook papier en tekengerei mee naar Antwerpen zou nemen, een voorzorgsmaatregel: 'zoodat hoe 't me ook gaat ik altijd wat doen kan' [545/434]. Waarschijnlijk maakte dit vel deel uit van deze bagage en werd het opgerold vervoerd. In het blad zitten namelijk de typische horizontale en diagonale vouwen die ontstaan als een opgerold blad wordt geplet. Aangezien de krijtlijnen niet vervormd zijn door deze onregelmatigheden, zaten ze al in het papier voordat Van Gogh de gipsstudie tekende.

De discuswerper is getekend met twee soorten zwart krijt: een zachte variant en een wat hardere met een bruine gloed.[3] In de rug van de atleet heeft Van Gogh het tekenmateriaal gedeeltelijk gewassen (*afb. 218a*) en in de stut maakte hij partijen lichter door krijt weg te gommen. Deze technieken paste hij ook al in zijn Nuenense werk toe. Links van de figuur loopt een verticale band van sleetse plekken; de oorzaak hiervan is niet meer te achterhalen. Het blad heeft nog aan drie zijden zijn oorspronkelijke randen. Alleen de bovenrand is afgesneden waardoor het vel enkele millimeters aan hoogte heeft verloren. Waarschijnlijk vertoonden alle hoeken punaisegaten: in de bovenhoeken zijn die althans nog steeds zichtbaar, linksonder is het gaatje

Eerste helft februari
1886

Zwart krijt, zwart krijt met bruin zweem, op velijn papier
56,2 × 44,3 cm
Watermerk: TS & Z
Niet gesigneerd

Inv. d 398 V/1962
F 1364e JH 1080

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 480, 660; Van der Wolk 1986, pp. 270, 271; Amsterdam 1987, p. 437, nr. 2.419; Otterlo 1990, p. 191; De la Faille 1992, vol. 1, p. 354, vol. 2, pl. CCXXXIII; Heenk 1995, pp. 135, 136, 270; Hulsker 1996, p. 234.

Tentoonstellingen
1954-55 Bern, nr. 120 (als F 1364); 1972 Nijmegen, nr. 9; 1990 Otterlo, nr. 138.

1 Het blad is voor het eerst in Antwerpen gedateerd door J. van der Wolk, in Otterlo 1990, p. 179. Heenk 1995, p. 136, nam deze datering over. In Hulsker 1996, p. 234, wordt uitgegaan van een ontstaan in het voorjaar van 1886 in Parijs. Mogelijk zijn enkele studies naar gipsafgietsels in de schetsboeken van Van Gogh in Antwerpen ontstaan. Zie hiervoor cats. 251-271.

uitgescheurd en rechtsonder is het niet meer vast te stellen omdat daar een stukje papier van 2,3 × 8,0 cm ontbreekt.

Van Gogh volgde vanaf 18 januari 1886 de avondklas Antiek bij François Vinck waar geschaduwde tekeningen werden gemaakt naar gipsen torsen, ledematen en complete afgietsels van klassieke beelden.[4] Aanvankelijk kreeg hij overdag schilderles van Karel Verlat, maar toen deze klas eind januari stopte, ging Van Gogh ook overdag tekenlessen volgen. Vanaf dat moment hield hij zich alleen nog maar met tekenen bezig: overdag bij Eugène Siberdt, 's avonds bij Vinck en in de tweede helft van de avond op een van de tekenclubs waar hij naar (naakt)modellen kon werken (zie *cats. 219-224*).

De bestudering van gipsmodellen aan academies vond in heel Europa al vanaf de zeventiende eeuw plaats en was in de opleiding het vervolg op het kopiëren van gravures en een voorbereiding op het tekenen naar levend model.[5] Het was bij uitstek een oefening om bij de studenten het begrip te vergroten voor licht- en schaduweffecten, en daarmee voor de modellering van een figuur. Aan de hand van de beelden leerden de studenten tevens de proporties van het menselijk lichaam en het schoonheidsideaal van de klassieken kennen. Op deze laatste aspecten lag aan de Antwerpse academie de nadruk.[6] Men nam bij het tekenen naar gipsmodellen de contour als uitgangspunt en besteedde pas in tweede instantie aandacht aan de modellering binnen het figuur. 'Zij gaan zoo ver te zeggen – la couleur et le modelé, c'est peu de chose, cela s'apprend très vite – c'est le contour qui est l'essentiel et le plus difficile' [563/452]. Een dergelijke opzet vanuit contouren zien we in *De discuswerper*. Van Gogh heeft uiteindelijk met behulp van arcering, kruisarcering en wassing behoorlijk wat aandacht besteed aan de licht- en schaduwpartijen.

Hoewel Van Gogh in zijn Hollandse jaren fel gekant was tegen het academieonderwijs en de studie naar gipsmodellen, was hij in Antwerpen onmiddellijk enthousiast over het werken naar deze voorbeelden.[7] Hij vond de collectie gipsen in Antwerpen van goede kwaliteit; zijn enige kanttekening betrof de verhouding van mannen- en vrouwenfiguren binnen de collectie: die was tien tegen een.[8] Van Gogh vond het heerlijk om na jaren van tekenen naar geklede figuren nu eens het lichaam zelf (al was het van gips) en zijn proporties te bestuderen. Hij zag direct in dat deze studie hem bij het figuurtekenen zeer goed van pas zou komen.[9] Verder meende hij dat de gipsstudie een goede voorbereiding zou zijn op het onderwijs dat hij van plan was in Parijs te gaan volgen: 'juist om in Parijs ergens toegelaten te worden moet men ergens anders zijn geweest en zijn groensten bolster niet meer hebben, en heeft men altijd te doen met lui die reeds op een akademie hebben gewerkt, langer of korter' [558/447].

2 Zie bijvoorbeeld Tekeningen 2, cats. 190 en 193.

3 In het zachte zwarte krijt zijn met de microscoop kleine stukjes mineraal zichtbaar. Deze komen ook voor in cat. 241.

4 Zie voor het academieonderwijs en Van Goghs docenten de inleiding.

5 Boime 1986, pp. 27 en 36. Zie voor meer informatie over het gebruik van gipsen afgietsels in het tekenonderwijs de inleiding.

6 Verlat 1879, p. 8: 'La statue antique, à côté du modèle vivant, sert à démontrer comment les anciens interprétaient la nature dans le sens du vrai et du beau.'

7 Zie brieven 159/138, 176/R3, 182/R4, 195/R7, 218/189, 466/381, 529/R57, 533/R58 en 544/433. In brief 218/189 van april 1882 vertelt Van Gogh over de ruzie die hij met Anton Mauve had over het bestuderen van gipsmodellen. Van Gogh weigerde dit en was zo kwaad dat hij de gipsen handen en voeten die hij bezat in de kolenbak kapot gooide: 'En dacht ik: ik zal pleister teekenen als jelui weer heel en wit wordt en er geen handen en voeten van levende menschen meer te teekenen zijn'.

8 Zie brief 563/452.

9 Zie brief 556/445.



218 De discuswerper

10 *Zie Tekeningen 2, cat. 162.*

11 *Zie brieven 560/449 en 561/450.*

Vond de kunstenaar deze vorm van studie op zichzelf dus nuttig en boeiend, de wijze waarop er naar de beelden gewerkt moest worden beviel hem minder. Het uitgaan van de contour in plaats van de modellering van een figuur druiste in tegen zijn eigen opvatting. 'Les Grecs ne prennent pas par le contour, ils prennent par les milieux, par les noyaux' [558/447] was een uitspraak van Delacroix die Van Gogh in 1885 na lezing van *Causeries sur les artistes de mon temps* van Gigoux immers tot credo had verheven.[10] Hij zag zijn eigen theorie dan ook meer dan bevestigd in de manco's van de tekeningen die zijn studiegenoten maakten. 'De figuren die ze teekenen – zijn zoo goed als altijd topzwaar en tuimelen voorover, hals over kop – geen een die op zijn voeten *staat*. En dat *staan*, dat moet *juist al in het eerste schema zitten'* [558/447]. Hij kreeg van Siberdt te horen: 'Faites d'abord un contour – votre contour n'est pas juste – je ne corrigerai pas ça si vous modelez avant d'avoir sérieusement arrêté votre contour.– Ge ziet, alles komt daarop neer.– En nu moest ge zien!!! hoe plat, hoe dood en hoe droogklooterig de resultaten van dat systeem zijn' [563/452].

Van Gogh bleef stug volharden in zijn eigen aanpak en greep de studie naar gipsmodellen aan om zich opnieuw te verdiepen in het probleem van contour versus solide massa.[11] Zijn eigenwijze opstelling en het feit dat hij zijn medestudenten op 'verkeerde' ideeën bracht, hadden tot gevolg dat hij



218a Detail van cat. 218.



218b Foto van de zuilengalerij voor gipsen beelden in de academie van Antwerpen, 1963. Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.

een aanvaring kreeg met Siberdt.[12] Ondanks of juist dankzij dit meningsverschil had Van Gogh het op de academie goed naar zijn zin. Hij leerde er veel en kreeg door het zien van werk van andere studenten een scherpere blik op zijn eigen werk.[13] Al snel ging het tekenen zelf hem makkelijk af en stelde hij zich ten doel meer 'oorspronkelijkheid en breedheid van opvatting' te zoeken.[14]

Dat zich onder de vele 'mannelijke' gipsen in de academie ook een exemplaar van *De discuswerper* bevond, blijkt uit een inventarislijst van gipsen beelden in de collectie uit de periode 1868-1896.[15] Er worden zelfs twee verschillende discuswerpers genoemd, een 'Discobole se préparant' en een 'Discobole en action (lançant le disque)', de versie die Van Gogh tekende. Deze komt ook voor op een foto van de gipsengalerij van de Antwerpse academie uit 1963 (*afb. 218b*) en is bovendien terug te vinden in de aan de academie veel gebruikte leermethode van Matthijs van Bree (*afb. 218c*).[16]

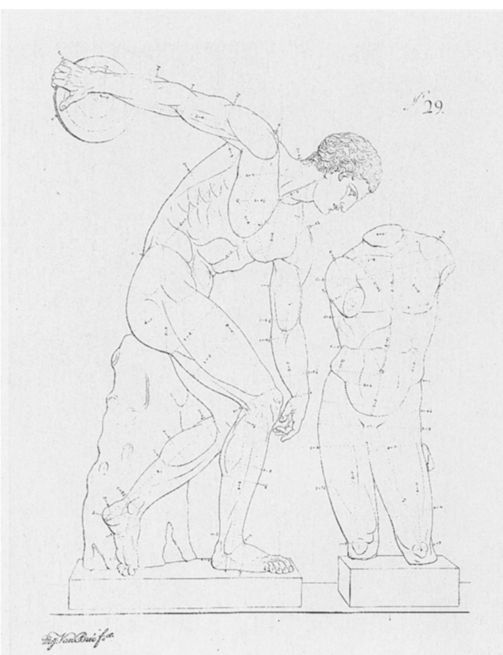
Er zijn verscheidene marmeren kopieën van de bronzen discuswerper van Myron (ca. 450 v. Chr.) bekend.[17] Ze verschillen in de stand van het hoofd en de draaiing van de achterste arm. Van Gogh maakte zijn studie naar een gipsen afgietsel van de marmeren variant die zich in het Vaticaan bevindt (*afb. 218d*).[18] Van de diverse discuswerpers werden al snel na opgraving in de achttiende eeuw gipsen afgietsels gemaakt, en in de loop van de negentiende eeuw was er in iedere zichzelf respecterende tekenopleiding en academie wel een exemplaar aanwezig.

Het meningsverschil tussen Van Gogh en Siberdt, door de kunstenaar zelf beschreven,[19] wordt door medeleerlingen in verklaringen uit de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw extra aangedikt. Zo zou Van Gogh naar een lagere klas zijn gestuurd of zelfs helemaal niet meer zijn komen opdagen na de ruzie.[20] Uit Van Goghs beschrijving blijkt echter niets van een dergelijke escalatie. Siberdt wilde, toen hij in de eerste dagen van februari tekenles begon te geven, niet geloven dat zijn leerling nooit eerder naar antiek had getekend en voorspelde dat hij snel vorderingen zou maken.[21] Hij had zelfs zoveel vertrouwen in Van Gogh dat hij hem toestond achtergronden aan zijn gipsstudies toe te voegen, iets wat anderen niet mochten omdat ze dan de vormen zouden verwaarlozen.[22] Toen Van Gogh hem vertelde dat hij erover dacht bij Cormon in Parijs te gaan studeren, probeerde Siberdt hem over te halen in Antwerpen te blijven: 'vous ferez comme vous voudrez mais je vous dis que Verlat en a formé plusieurs de forts et nous y tenons de former des élèves qui nous fassent honneur – et je vous engage bien fortement de rester' [559/448]. Vlak voor Vincents vertrek uit Antwerpen moest de leraar zelfs toegeven dat hij weinig of niets meer aan het laatste werk van zijn leerling kon corrigeren.[23] Toch werd Van Gogh na de uitslag

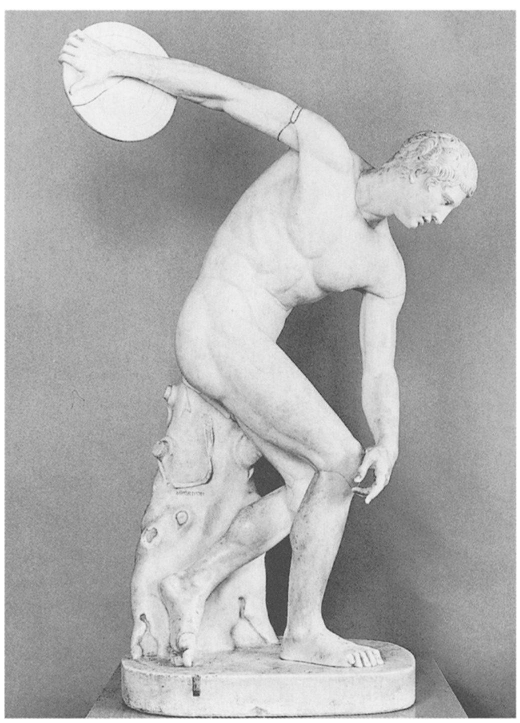
12 Zie brief 561/450.
13 Zie brief 558/447.
14 Zie brief 560/449.
15 Bibliotheek van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (KASKA), inv. nr. 542.
16 Het is natuurlijk mogelijk dat dit beeld pas later werd aangeschaft, maar het belangrijkste deel van de collectie stamt uit de negentiende eeuw. Van Bree, op het moment van verschijnen van zijn boek docent aan de Antwerpse academie, maakte waarschijnlijk gebruik van de gipscollectie aldaar. Zie verder de inleiding.
17 Myron was een Griekse beeldhouwer en bronsgieter en werkte tussen ca. 450 en 425 v. Ch. Hij is vooral bekend om De discuswerper.
18 Het beeld werd in 1791 in Tivoli opgegraven. Andere exemplaren bevinden zich in het Museo Nazionale te Rome (twee stuks) en het British Museum in Londen. Zie voor informatie over De discuswerper *Haskell/Penny 1981, pp. 199-202.*
19 Zie brieven 558/447 en 561/450.
20 Richard Baseleer in een interview met Timon (pseudoniem Charles Bernard), 'Vincent van Gogh à Anvers', Le Matin, *13 november 1927; Victor Hageman in Louis Piérard's* La vie tragique de Vincent van Gogh, *Parijs 1924, pp. 147-56; en in Emanuel de Bom, 'Victor Hageman en Herinneringen van Vincent van Gogh',* Nieuwe Rotterdamsche Courant, *3 november 1938, geciteerd in Tralbaut 1948, p. 140.*
21 Zie brief 559/448.
22 Ibidem.
23 Zie brief 569/458.

van het afsluitende concours teruggeplaatst naar het basisonderwijs.[24]
Iets dergelijks – hoewel niet met een zó drastisch gevolg – had hij half februari, toen hij zijn inzending voor het afsluitende concours inleverde eigenlijk al voorzien: 'Goed, ik weet zeker dat ik zeker de laatste zal zijn omdat al de teekeningen der anderen eender zijn, de mijne er glad van afwijkt.– Maar die teekening die de beste zal geacht worden, heb ik zien maken – ik zat er vlak achter – en het is correct, het is al wat ge wilt, maar het is DOOD en dat zijn al die teekeningen die ik zag' [563/452].

Van Goghs achtereenvolgende uitlatingen over zijn tekenlessen maken het mogelijk om *De discuswerper* binnen de academieperiode – van 18 januari tot eind februari – wat preciezer te dateren.[25] De invulling van de achtergrondpartij wijst op een ontstaan in februari, toen Van Gogh ook bij Siberdt lessen volgde en van hem toestemming kreeg de beelden tegen een donkere achtergrond af te zetten. Waarschijnlijk is het blad al vrij snel, in de eerste helft van die maand, getekend, want Van Gogh beschrijft zijn werk uit die tijd als 'brusque', in tegenstelling tot dat van eind februari dat hij aanduidt met de term 'gedistingueerd'. Hoewel de tekening behoorlijk uitgewerkt is, kan de krachtige lijnvoering zeker niet als gedistingeerd worden omschreven.



218c Pagina uit Matthijs van Bree, *Cours de dessin*, Antwerpen 1821. Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.



218d *De discuswerper*, ca. 450 v. Chr. Rome, Vaticaanse musea.

Behalve deze grote studie tekende Van Gogh de discuswerper ook nog in een van zijn schetsboekjes (*afb. 218e*).[26] Naast de atleet schetste hij een spittende man, een op het eerste gezicht wat vreemde combinatie. Het is echter goed mogelijk dat het hier een uitwerking betreft van de opvatting die hij in de derde week van januari 1886 aan Theo uit de doeken deed, namelijk dat hij geloofde dat 'het juist voor het maken van b.v. boerenfiguren heel goed is de antieken te teekenen' [556/445].[27] Beide figuren hebben inderdaad de stevige houding met gespreide benen en gebogen rug gemeen.

Hoeveel tekeningen naar gipsen Van Gogh aan de academie heeft gemaakt, is onbekend. Begin februari schreef hij aan Theo dat hij het tempo in Antwerpen niet zo hoog vond liggen en dat hij hoopte in Parijs toch wel iedere één à twee dagen aan een nieuw blad te kunnen beginnen.[28] Als we er vanuit gaan dat men in Antwerpen drie à vier dagen over een doorwerkte tekening deed, en dat Van Gogh de laatste vier weken twee keer zoveel werken maakte doordat hij ook overdag tekende, dan zou hij in de zes weken dat hij er les had minstens dertien studies hebben gemaakt. Van vier tekeningen weten we dankzij Van Goghs brieven welk onderwerp ze hadden. In de eerste week bij Siberdt maakte hij twee tekeningen, een naar een kop van Niobe en een naar een hand 'die van Michel Ange kon wezen – de hand had ik in een paar uur gedaan en die juist vond hij [Siberdt] goed' [559/448]. Onderdelen van de vijftien beelden tellende Niobe-groep werden veelvuldig aan academies gebruikt vanwege de grote expressiviteit van de koppen (*afb. 218f*).[29] Het derde beeld waarvan we weten dat Van Gogh er een studie van maakte was

24 De beslissing van terugplaatsing vond plaats op 31 maart 1886, dus een maand nadat Van Gogh Antwerpen had verlaten. Hij was niet de enige die dit lot beschoren was: maar liefst zeventien leerlingen, eenderde van de klas, werden teruggeplaatst. (Zie de inleiding, afb. 8).

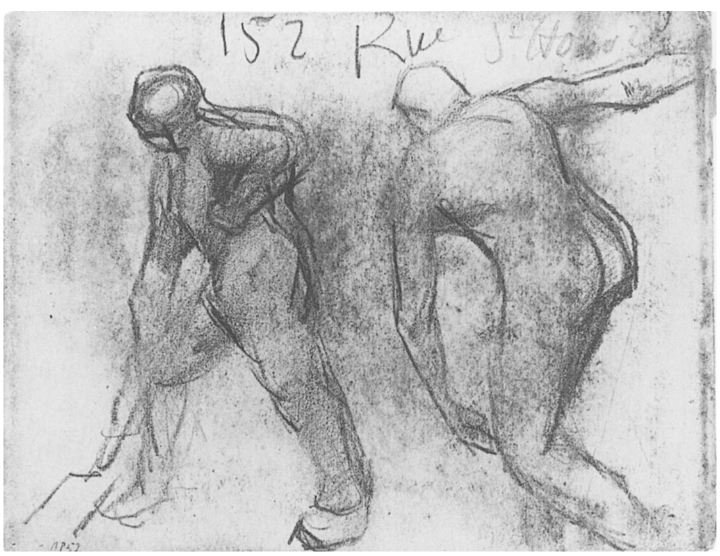
25 Zie brieven 559/448 en 567/456.

26 Inv. d 412 V/1962.

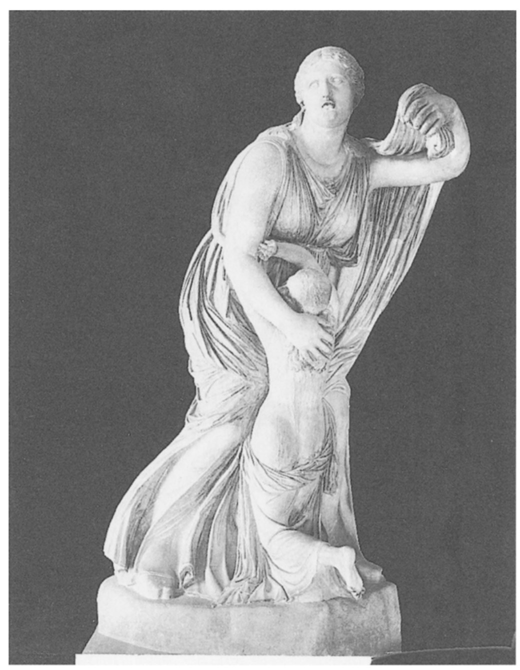
27 Deze theorie werd voor het eerst geopperd in Heenk 1995, p. 136. Ook in cat. 245 wordt een tekening van een klassiek beeld gecombineerd met een figuurstudie in een vergelijkbare houding.

28 Zie brief 559/448.

29 Zie Haskell/Penny 1981, pp. 274-79. De originele beelden werden in 1583 in Rome opgegraven en vijf jaar later bestonden er al gipsafgietsels van. Het grootste gedeelte van de groep bevindt zich nu in het Uffizi te Florence. De tragedie van Niobe is afkomstig uit de Griekse mythologie. Niobe had zeven zonen en zeven dochters en voelde zich hierdoor verheven boven Leto die maar twee kinderen had: Artemis en Apollo. Als straf voor de overmoed doodden Artemis en Apollo op een dag alle kinderen van Niobe. Verteerd door smart, veranderde de ongelukkige moeder in een rots.



218e Schetsboekblad (F – JH –), februari 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.



218f *Niobe en haar dochter*, ca. 300 v. Chr. Florence, Uffizi.

30 *Zie Haskell/Penny 1981, pp. 219, 220. Julius Caesar Germanicus (15 v. Chr- 19 n. Chr.) stond vanaf 13 n. Chr. aan het hoofd van de legioenen die aan de Rijn geplaatst waren en gaf leiding aan de aanvallen op de Germanen. De laatste jaren van zijn leven was hij in het Oostelijk deel van het Romeinse rijk gestationeerd. Hij was de vader van Keizer Gaius, alias Caligula, en grootvader van Nero.*

31 *Zie brieven 566/455 en 567/456.*

32 *Baseleer in op. cit. (noot 20).*

33 *Baseleer noemt 1889 als jaar waarin Van Gogh in Antwerpen was. Piet van Havermaet zou toen de leiding hebben gehad over de schilderklas naar model en over de tekenklas naar Antiek. Van Gogh zou door hem twee maal een klas zijn teruggezet. Nadat Van Gogh de academie verlaten had, zou hij volgens Baseleer nog enkele maanden in Antwerpen zijn gebleven.*

34 *Ze komen voor op de inventarislijst van de gipsencollectie, op. cit. (noot 15).*

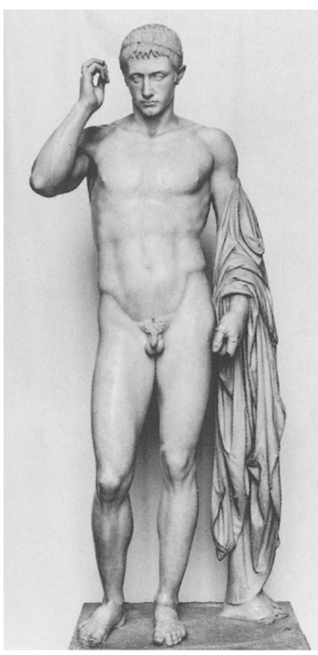
35 *Zie brief 558/447.*

36 *Zie brieven 562/451, 563/452 en 566/455.*

de *Germanicus*. Het betrof zijn inzending voor de prijskamp waarmee het lesjaar van de avondklas bij Vinck werd afgesloten. Aangezien de beoordeling van de inzendingen door de jury pas na Van Goghs vertrek plaatsvond, liet hij de tekening in Antwerpen achter. Hoewel we niet met zekerheid kunnen zeggen welk beeld van Germanicus er op de Academie werd nagetekend, ligt het voor de hand te denken aan de versie die zich nu in het Louvre bevindt (*afb. 218g*). Deze was al vanaf de zeventiende eeuw beroemd en werd regelmatig afgebeeld in boeken en veelvuldig afgegoten in gips.[30] Na de *Germanicus* tekende hij ook nog de reeds genoemde vrouwentorso, die hij zo gedistingeerd van stijl achtte.[31]

Van Goghs medeleerling Richard Baseleer herinnerde zich nog twee beelden die de kunstenaar getekend zou hebben.[32] De ene was de *Venus van Milo*, volgens Baseleer het eerste beeld waar Van Gogh naar werkte toen hij in de klas Antiek kwam. 'Mooi wijf, mooie heupen' zou Vincent hebben gezegd om vervolgens een mollige Venus te tekenen. Hij zou hierop door zijn leraar naar een andere klas zijn gestuurd waar hij de enorme voet van *Hercules Farnese* tekende. Aangezien de herinneringen van Baseleer op belangrijke punten afwijken van feiten, van Van Goghs 'verslag' in de brieven en van herinneringen van anderen, moeten we ook deze gegevens met gepaste voorzichtigheid behandelen.[33] De beide beelden bevonden zich overigens wel in de collectie gipsen van de academie en van de *Venus van Milo* bestaat ook een zeer schetsmatige studie van de hand van Van Gogh, die overigens geen overeenkomsten vertoont met Baseleers beschrijving (zie *cat. 256*).[34]

Op aanraden van Verlat en Vinck nam Van Gogh zich voor om een jaar lang alleen maar te tekenen, naar gipsen beelden en naar model. Een grondige kennis van het menselijk lichaam zou al zijn latere werk, ook zijn schilderijen, ten goede komen.[35] Hij was hierin voorgegaan door enkele van zijn grote voorbeelden: 'hebben niet en Delacroix en Corot en Millet – *juist later ook* – veel aan het antiek blijven denken en het blijven bestudeeren. De lui die het bestudeeren om het *af te roffelen* zijn natuurlijk glad de plank mis. – Het antiek eischt juist veel sereniteit, eischt dat men de natuur reeds kent, eischt zachtheid en geduld. Anders heeft men er niets aan' [559/448]. Waar hij precies zou gaan werken, was nog niet helemaal duidelijk. Van Gogh was in die tijd al van plan om binnen afzienbare tijd naar Parijs te gaan om zich daar in een atelier, bijvoorbeeld in dat van Fernand Cormon (1845-1924), in het Louvre of aan de Ecole des Beaux-Arts, verder als kunstenaar te bekwamen.[36]



218g *Germanicus*, ca. 460 v. Chr. Parijs, Musée du Louvre.

219-224 Antwerpse figuurstudies

Van Van Goghs inspanningen aan de Antwerpse academie en de plaatselijke tekenverenigingen is bedroevend weinig bewaard gebleven. Vermoedelijk heeft hij, teleurgesteld in het onderwijs dat hij daar had ontvangen, zijn studies in Antwerpen achtergelaten of zelfs vernietigd. De nadruk op het tekenen met bijzondere aandacht voor de contouren stond hem tegen,[1] en zal hem weinig bladen hebben opgeleverd die hem naar zijn eigen idee nog van nut konden zijn. Slechts één gipsstudie kan overtuigend aan deze periode worden toegeschreven (*cat. 218*). Met de studie naar levend model is het maar marginaal beter gesteld: twee werken met een vrouwelijk naakt en vier studies van mannen kunnen, en dan in de meeste gevallen nog met een slag om de arm, gezien worden als Antwerpse tekeningen.[2]

In de œuvrecatalogus van De la Faille uit 1970 wordt een groep van negen bladen in de Antwerpse periode gedateerd; Hulsker plaatst er in 1996 enkele werken meer in. De laatste rekent ze alle tot academiewerken, bij De la Faille ontbreekt het aan duidelijke uitspraken.[3] De modelstudies werden echter niet in de academieklas gemaakt maar zijn afkomstig van tekensessies bij verenigingen die door studenten waren opgericht, en waar Van Gogh 's avonds oefende. Hoewel hij zijn afkeuring liet blijken over de kwaliteit van de studies naar model die in de daaraan gewijde klas van de academie gemaakt werden,[4] is er geen bewijs dat hij zelf aan de cursus 'Dessin d'après le model vivant' deelnam. Hij stond er in ieder geval niet voor ingeschreven, al zegt dat niet alles: ook voor de schildersklas van Karel Verlat, die hij wel degelijk bezocht, is geen inschrijving bekend. Doorslaggevend is echter het karakter van de tekeningen zelf: die maken beslist een weinig academische indruk. Dat geldt met name voor de naaktstudies (*cats. 219* en *220*): we zien twee keer hetzelfde model, met stoere, hoekige halen neergezet zoals we dat ook van Van Goghs grote figuurstudies uit Nuenen kennen. Die aanpak zou hem op de academie niet in dank zijn afgenomen.

Van Gogh wilde al in 1882 zijn kennis van het werken naar model verdiepen door de studie naar het naakt. In Den Haag kon hij dat verwezenlijken dankzij zijn toenmalige levensgezellin Sien Hoornik. Ongetwijfeld heeft hij meerdere naaktstudies van haar gemaakt, maar er bleven er slechts twee bewaard: *The great lady*, overgeleverd in een kleine schets, en *Sorrow*, een motief dat bekend is in de vorm van twee tekeningen en een lithografie.[5]

1 Zie cat. 218 en de inleiding.

2 In Otterlo 1990 werd een groep tekeningen van muzikanten opgenomen onder Antwerpen. Zij ontstonden echter zonder twijfel in Parijs (cats. 293-297).

3 De la Faille rekent tot Antwerpen de bladen die hier zijn opgenomen als cats. 223, 224, 241- 244 en aanhangsel 2, nr. 2.1. Twee van de werken die hij tot de Antwerpse periode rekende worden nu geplaatst in Nuenen, zie: Tekeningen 2, cats. 126 en 127. Hulsker neemt dezelfde tekeningen als De la Faille op, en voegt daar de werken aan toe die hier zijn opgenomen als cats. 241, 248 en 249.

4 Zie brief 557/446.

5 Zie Tekeningen 1, pp. 34, 35 en Van Heugten/Pabst 1995, pp. 39-43.



219 Staand vrouwelijk naakt van voren gezien



220 Staand vrouwelijk naakt van opzij gezien

6 *Zie Tekeningen 2, p. 25.*

7 *Zie brief 558/447.*

8 *Tralbaut 1948, pp. 170-72, besteedt enige aandacht aan de verenigingen, maar wist geen specifieke, betrouwbare informatie te achterhalen.*

In Nuenen werkte hij vermoedelijk sporadisch naar naakt model, maar daarvan zijn geen voorbeelden bewaard gebleven.[6]

Hoewel Van Gogh er weinig over vertelt in zijn brieven, boden de tekenverenigingen waarvan hij eind januari 1886 lid werd hem vermoedelijk de gelegenheid om naar zowel gekleed als naakt model te tekenen.[7] Van deze gezelschappen is zo goed als niets bekend; ze hebben geen sporen in archieven nagelaten.[8] Hoewel we niet weten hoe men er te werk ging, hadden ze vermoedelijk een vrijblijvend karakter. Niets wijst er op dat er ervaren docenten bij betrokken waren en van een kritische begeleiding zal daarom geen sprake zijn geweest; hoogstens werden er door de studenten onderling discussies gevoerd over de geleverde prestaties.

Voor de twee naaktstudies poseerde dezelfde vrouw. Van Gogh tekende haar in twee verschillende houdingen en met uiteenlopende materialen, op vellen identiek koelgrijs papier van de Whatman-fabriek. Dat we in beide gevallen met dezelfde vrouw te maken hebben is zeker; haar gezicht is weliswaar niet bijzonder uitgewerkt, maar haar gedrongen lichaam met de opvallend stevige benen is markant.

In het blad waarin we haar frontaal zien en dat Van Gogh, getuige vier kleine gaten in het papier, in de hoeken met punaises vastzette op zijn tekenplank, heeft ze haar armen geheven (*cat. 219*). Met haar handen houdt de vrouw een doek of vergelijkbaar voorwerp vast dat aan het plafond was bevestigd zodat ze deze pose gedurende langere tijd vol kon houden. Van Gogh tekende de grote lijnen eerst met houtskool. Een dunne horizontale lijn in de buikpartij wijst erop dat hij begon met het aangeven van de proporties, om vervolgens de figuur grof te schetsen. Van deze opzet in houtskool resteren nu nog nauwelijks zichtbare deeltjes, want Van Gogh veegde dit materiaal weg na voltooiing van het blad. Over het houtskool tekende hij contouren en details in rood krijt, een materiaalkeuze die in dit opzicht nieuw is: tot dan toe had hij eerste opzetten van figuren altijd in zwarte tekenmaterialen uitgevoerd. De toepassing van kleur in figuurtekeningen hoort in elk opzicht tot de uitzonderingen.

Van Gogh werkte hierna de vrouw verder uit in rood en blauw, en gebruikte tevens het vette zwarte lithografische krijt dat in Den Haag zulk favoriet tekenmateriaal was geweest. Het gezicht werd nog verder gedetailleerd met potlood en door hier en daar wat materiaal weg te krassen. Het werk is vooral een poging om proporties en contouren correct weer te geven. Van Gogh modelleerde hier ook met schaduwen, zij het zeer onnadrukkelijk.

Het tekenmateriaal biedt enige houvast bij de toeschrijving van de bladen aan de Antwerpse periode, want daarin komt het hier gebruikte, ietwat vettige, gekleurde krijt voor het eerst en het meest voor. In zijn Parijse

bladen zijn wel vergelijkbare soorten terug te vinden, maar nooit in naaktstudies die met zekerheid uit het atelier van Cormon stammen (*cats. 238-250*). In karakter wijken de hier besproken bladen eveneens sterk af van deze Parijse werken.

De tweede tekening naar dit Antwerpse model is geheel in potlood gemaakt (*cat. 220*) Hier benadrukt Van Gogh de robuustheid van de vrouw nog sterker dan in het voorgaande blad, onder meer door middel van de schaduwen die de spieren en gewrichten accentueren. Het weergeven daarvan is vermoedelijk het belangrijkste doel van deze studie geweest. Het blad kan, als het louter op zijn merites als modelstudie wordt beoordeeld, niet erg geslaagd genoemd worden. Zo gaan het rechter onder- en bovenbeen op een anatomisch onmogelijke manier in elkaar over en is de hoekigheid van de afgevlakte bilpartij zelfs voor Van Goghs stoere tekentrant wat overdreven. Desondanks heeft het blad een zekere ruwe charme en brengt het in zijn uitdrukkingskracht zijn grote boerenstudies uit Brabant in herinnering. Ook dit blad heeft punaisegaten in alle hoeken.

Van vier studies naar gekleed mannelijk model is het aannemelijk dat ze eveneens het resultaat zijn van Van Goghs avonden op de Antwerpse tekenverenigingen (*cats. 221-224*). Bij Cormon ontstonden ze in geen geval, want daar werd slechts naar naakt model getekend (zie *cats. 238-250*). De spontane tekentrant sluit goed aan bij de voorgaande twee bladen en in stilistisch opzicht staan de studies dichter bij Van Goghs Nuenense werk dan bij het Parijse. Twee van de vier bladen zijn bovendien, net als de twee naaktstudies, getekend op koelgrijs papier met watermerk J WHATMAN 1884 (*cats. 221, 222*). Al te veel waarde mag daaraan echter niet worden gehecht, want dit ruim verkrijgbare papier gebruikte Van Gogh ook later regelmatig.

In een van de twee bladen poseert een keurig geklede man zittend op een stoel in een fantasieloze houding, waarmee hij noch een bepaalde bezigheid, noch een herkenbaar type suggereert (*cat. 221*). Misschien juist daardoor kon Van Gogh zich concentreren op een zorgvuldige uitbeelding: zowel de man als de stoel zijn voor zijn doen gedetailleerd weergegeven, met een geslaagde schaduwwerking, overtuigende kledingplooien en een gezicht dat aan de hand van een foto geïdentificeerd zou kunnen worden. Ook in deze *Zittende man met baard* zijn sporen aan te wijzen van houtskool waarmee Van Gogh een eerste ruwe opzet maakte. Daarna werkte hij de figuur uit in zwart krijt. Door met een vochtige spons het krijt enigszins uit te smeren gaf hij toon aan de voorstelling, en hier en daar bracht hij met een gum lichtere plekken aan. Dat is een werkwijze die nauw aansluit bij Van Goghs behandeling van zijn Nuenense modelstudies en dus een datering in Antwerpen in plaats van Parijs ondersteunt. Het blad werd door Van Gogh



221 Zittende man met baard



222 Staande man op de rug gezien

9 *Die meten ca. 55 × 43 cm.*

10 *Het is in de hoogte en in de breedte ca. 12 cm groter (vergelijk bijvoorbeeld Tekeningen 1, cat. 21).*

11 *Zie verder aanhangsel 2, nr. 2.1.*

in het midden van de boven- en de onderrand op zijn tekenplank vastgeprikt.

Voor *Staande man op de rug gezien* (*cat. 222*) poseerde een tweede mannelijke model, gezien zijn stoere bouw niet dezelfde als de hiervoor beschreven man. Hij staat met de benen uit elkaar, met geheven rechterarm en de vuisten gebald. Een touw aan het plafond helpt hem deze stand te handhaven. Hij draagt solide schoenen, een ruime werkmansbroek en dito hemd of kiel. Zijn hoofd wordt bedekt door een muts met opgeslagen oorkleppen. Hoewel het niet duidelijk is wat de aangenomen houding moet verbeelden, lijdt het geen twijfel dat we hier te maken hebben met een arbeiderstype. Ook deze tekening is gemaakt op papier met watermerk J WHATMAN 1884 en suggereert de vrijmoedige behandeling een ontstaan in de Antwerpse tekenverenigingen. Er zijn sporen van een volledige eerste opzet in houtskool te zien die, net als bij het vrouwelijk naakt in gekleurd krijt (*cat. 219*), uiteindelijk werd uitgewist. Over het houtskool tekende Van Gogh in potlood om vervolgens een oude Haagse inventie weer eens toe te passen: hij bracht op diverse plekken, maar het meest opvallend in de muts, baard en broek van de man, zwart lithografisch krijt aan over het potlood. Door de ondergrond van glad grafiet kon dit krijt ook weer weggekrast worden, een eigenschap waarvan Van Gogh gebruik maakte om tonen in de broek te nuanceren. Het blad heeft in alle hoeken punaisegaten.

Een tweede *Zittende man met baard* (*cat. 223*) – net als de staande man in de vorige tekening is hij stevig van postuur, mogelijk is het hetzelfde model – zien we in een opvallend fors blad. Het meet 74,5 × 58,1 cm, en is daarmee veel groter dan de toch niet bescheiden studies van boeren uit de zomer van 1885.[9] Van Gogh was gewend op groot formaat te werken, maar deze figuurstudie en die op de keerzijde van dit zware velijn (*cat. 224*) – met 0,32 mm dikte ongeveer tweemaal zo zwaar als Van Goghs gebruikelijke bladen – zijn de grootste die we van hem kennen. Zij verslaan zelfs de grote figuurstudies die Van Gogh aan het begin van zijn kunstenaarsloopbaan maakte.[10]

Vooral deze *Zittende man met baard* verschilt in karakter van de andere hier besproken bladen. De figuur is snel geschetst, en zowel een eerste opzet – die Van Gogh tevergeefs probeerde weg te gummen – als de definitieve versie is uitgevoerd in zwart krijt. Accuratesse was hier niet Van Goghs eerste zorg, hij wilde duidelijk een krachtige expressie bewerkstelligen. Alle lijnen, of het nu de contouren of de invulling betreft, zijn energiek en trefzeker neergezet. Van Gogh concentreerde zich op het bovenlijf; de onderbenen en voeten bleven onvoltooid.

De keerzijde bevat de vierde studie naar gekleed model, *Zittende man met snor en pet* (*cat. 224*). Hij is een werkmanstype, met de pet schuin op het

hoofd, lui onderuitgezakt met de handen in de zakken en de benen wijd gespreid. Voor deze studie is eveneens slechts zwart krijt gebruikt. Evenals het voorgaande model, maar in iets mindere mate, is de man snel en met kracht geschetst. De figuur is echter meer uitgewerkt: Van Gogh nam de tijd om hem van een schaduw te voorzien en hij gaf hem een kruk om op te zitten.

Er is een tweede blad van deze afmetingen met een figuurstudie dat een plaats in het gecatalogiseerde œuvre van Van Gogh wist te veroveren, en waarvan de eigenhandigheid nooit is betwijfeld (zie *aanhangsel 2, nr. 2.1*). Met zijn zorgvuldige, zachte rondingen, slecht getroffen handen en voeten en geheel uitgevoerd in houtskool – een materiaal dat Van Gogh voor voortekeningen gebruikte, maar waar hij verder niet graag mee werkte – heeft het echter niets met Van Gogh van doen. Het zal, gezien het onderwerp en het identieke papier, van een medestudent aan een van de tekenverenigingen afkomstig zijn die mogelijk een studie met Van Gogh ruilde.[11]

Van de zes studies die Van Gogh op de tekenclubs maakte kan de datering niet nauwkeuriger worden vastgesteld dan tussen het begin van zijn lidmaatschap eind januari en zijn vertrek uit Antwerpen eind februari.



223 Zittende man met baard



224 Zittende man met snor en pet

219 Staand vrouwelijk naakt van voren gezien

Eind januari-eind februari 1886
Houtskool, rood en blauw krijt, zwart lithografisch krijt, potlood, op velijn papier
50,4 × 39,2 cm
Watermerk: J Whatman 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 60 V/1962
SD 1696 JH 1011

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 579, 672; Amsterdam 1987, p. 430, nr. 2.379; Otterlo 1990, p. 179; De la Faille 1992, vol. I, p. 453, vol. 2, pl. CCL; Heenk 1995, p. 137; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

Tentoonstelling
1990 Otterlo, nr. 133.

220 Staand vrouwelijk naakt van opzij gezien

Eind januari-eind februari 1886
Potlood op velijn papier
50,4 × 39,2 cm
Watermerk: J Whatman 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 22 V/1962
SD 1699 JH 1013

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Londen 1962, p. 50, nr. 31; De la Faille 1970, pp. 580, 672; Amsterdam 1987, p. 431, nr. 2.381; De la Faille 1992, vol. I, p. 454, vol. 2, pl. CCL; Heenk 1995, p. 138; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 31 (als F 1363).

221 Zittende man met baard

Eind januari-eind februari 1886
Houtskool, zwart krijt, op velijn papier
50,9 × 39,2 cm
Watermerk: J Whatman 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 16 V/1962
F 1370 JH 1087

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 119, vol. 4, pl. CXXXVII; De la Faille 1970, pp. 483, 660; Amsterdam 1987, p. 441, nr. 2.441; Otterlo 1990, pp. 179, 188; De la Faille 1992, vol. I, pp. 119, 356, vol. 2, pl. CXXXVII; Heenk 1995, pp. 132, 138, 144; Hulsker 1996, pp. 232, 235.

Tentoonstellingen
1953 Assen, nr. 41; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 49; 1956 Haarlem, nr. 50; 1971-72 Parijs, nr. 146; 1975 Malmö, nr. 51; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 51; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 47; 1990 Otterlo, nr. 135.

222 Staande man op de rug gezien

Eind januari-eind februari 1886
Houtskool, potlood, zwart lithografisch krijt, op velijn papier
50,8 × 39,4 cm
Watermerk: J Whatman 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 157 V/1962
SD 1706 JH 1088

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 581, 672; Amsterdam 1987, p. 437, nr. 2.418; Otterlo 1990, p. 179; De la Faille 1992, vol. I, p. 456, vol. 2, pl. CCLII; Heenk 1995, pp. 138, 270; Hulsker 1996, pp. 232, 235.

Tentoonstelling
1990 Otterlo, nr. 134.

223 Zittende man met baard

Eind januari-eind februari 1886
Zwart krijt op velijn papier
74,5 × 58,1 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 224

Inv. d 359 V/1962
F 1369v JH 1018

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Lettres 1911, pl. XXXVIII; De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, vol. 4, pl. CXXXVII, als 1369; De la Faille 1970, pp. 476, 660; Amsterdam 1987, p. 432, nr. 2.386; De la Faille 1992, vol. I, pp. 118, 356, vol. 2, pl. CXXXVII; Heenk 1995, p. 137; Hulsker 1996, pp. 218, 220.

Tentoonstellingen
1948-49 Den Haag, nr. 231; 1963 Humlebaek, nr. 84; 1964 Washington & New York, nr. 84; 1980 Mons, nr. 30; 2000-01 Detroit, Boston & Philadelphia, zonder nr. (niet in Philadelphia).

224 Zittende man met snor en pet

Eind januari-eind februari 1886
Zwart krijt op velijn papier
74,5 × 58,1 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 223

Inv. d 359 V/1962
F 1369r JH 1017

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118; De la Faille 1970, pp. 476, 660; Amsterdam 1987, p. 431, nr. 2.385; Otterlo 1990, p. 185; De la Faille 1992, vol. I, pp. 118, 356, vol. 2, pl. CCXXXIII; Heenk 1995, p. 137; Hulsker 1996, pp. 218, 220.

Tentoonstellingen
1956 Haarlem, nr. 49; 1957 Nijmegen, nr. 40; 1957-58 Stockholm, nr. 47, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1975 Malmö, nr. 49; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 49; 1990 Otterlo, nr. 132.

225-227 Panorama's

In Parijs maakte Van Gogh drie schilderijen die niet alleen uniek zijn in zijn eigen œuvre, maar ook zeldzaam in het (post-)impressionistische scala van onderwerpen: panoramische stadsgezichten (*afb. 225a, b, c*). Panorama's over de Franse hoofdstad worden – zeker in het vroege Impressionisme – wel aangetroffen als decor voor een scène op de voorgrond, maar vrijwel nooit als het eigenlijke motief. Van deze bijzondere stadsgezichten geven vooral twee grote schilderijen een weids aandoend uitzicht over Parijs vanaf de heuvel van Montmartre; een kleiner doek is door het staande formaat iets minder effectief. De weidsheid van de twee grote werken is bedrieglijk, want in wezen gaf Van Gogh juist een klein deel van de stad weer.

De schilderijen moeten vroeg na Van Goghs aankomst in Parijs gemaakt zijn, gezien het vrij donkere kleurgamma en de penseelstreek die nog nauw aansluit bij werken uit Nuenen en Antwerpen. Hier wordt uitgegaan van een datering voorjaar 1886. Er zijn vier tekeningen bekend die beschouwd mogen worden als voorstudies voor zulke schilderijen, en die dus uit dezelfde tijd stammen. Niet alle elementen die er in voorkomen zijn in de schilderijen terug te vinden, maar de schetsmatigheid van de voorstellingen wijst er duidelijk op dat ze niet als zelfstandige werken bedoeld waren. Drie van deze schetsen bevinden zich in het Van Gogh Museum, van het vierde blad is de verblijfplaats niet bekend (*afb. 225d*).

De *Butte Montmartre* steekt ruim honderd meter uit boven het niveau van de Seine. De heuvel biedt daarmee een uitzicht op de stad dat ook in de negentiende eeuw geliefd was, en dat in de Baedeker van 1878 geroemd werd om zijn weidsheid: 'On a de ces hauteurs un vaste panorama, tant sur Paris que sur la plaine de St-Denis et le cours de la Seine, sur Vincennes et sur la vallée de la Marne.'[1] Hoewel de heuvel tegenwoordig dichtbebouwd is en het uitzicht daarmee veel beperkter, is de plek nog steeds zeer geliefd als uitkijkpunt. Het is goed denkbaar dat Van Gogh, die op de heuvel woonde en dus bekend was met de populariteit van het uitzicht, in dergelijke schilderijen een mogelijke bron van inkomsten heeft gezien.

Het schilderij in het Van Gogh Museum is wel beschouwd als een samenvatting van die vier tekeningen.[2] Dat is niet juist: alleen *Gezicht op Parijs met Notre-Dame en Panthéon* (*cat. 225*) en het blad dat zich buiten het Van Gogh Museum bevindt, kunnen overtuigend met dat doek in verband worden

1 *Baedeker 1878, p. 205.*
2 *Amsterdam 1987, p. 152.*

gebracht. De tekeningen en het schilderij werden gemaakt van een punt op de heuvel van Montmartre ter hoogte van de molens le Blute-fin en le Radet, de blik naar het zuiden gericht. Dat standpunt is ongeveer te bepalen omdat, links in beeld, het silhouet van de Nôtre-Dame enigszins wordt overlapt door het dak van de Saint-Eustachekerk en die situatie alleen vanaf dat punt zo te zien is. Verder zijn van links naar rechts zichtbaar: een moeilijk te duiden koepel, mogelijk die van de toenmalige Halle au blé van het Hallencomplex, thans de Bourse de Commerce; een dak en toren die wellicht toebehoort aan de Sainte-Chapelle; en het Panthéon. Voor de in afbeelding 225d weergegeven schets keek Van Gogh iets meer naar het zuidoosten, zodat hij onder meer de Tour-Saint-Jacques en de Nôtre-Dame zag. Al de genoemde gebouwen zijn min of meer herkenbaar op het schilderij terug te vinden.

Voor *Gezicht op Parijs met Stadhuis en Tour-Saint-Jacques* (*cat. 226*) keek Van Gogh nog net iets verder in zuidoostelijke richting dan bij de andere tekening waar de gotische toren in voorkomt. De Nôtre-Dame is hier niet weergegeven; wel zijn, links van de Tour-Saint-Jacques, de daken te zien van het in 1882 voltooide Hôtel de Ville. De tekening werd niet gebruikt voor een van de geschilderde panorama's.

Gezicht op Parijs met de Opéra (*cat. 227*) is in vergelijking met de voorgaande werken vanaf een betrekkelijk laag standpunt genomen. Garniers Opéra, van de achterkant gezien, domineert de voorstelling in een zee van daken en schoorsteenpijpen. Geheel rechts, schimmig boven de horizon uittorenend, is de koepel van de Dôme-des-Invalides weergegeven. Op het



225a *Gezicht op Parijs* (F 261 JH 1101), voorjaar 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.



225b *Gezicht op Parijs* (F 262 JH 1102), voorjaar 1886. Bazel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.



225 Gezicht op Parijs met Notre-Dame en Panthéon



226 Gezicht op Parijs met Stadhuis en Tour-Saint-Jacques



227 Gezicht op Parijs met de Opéra

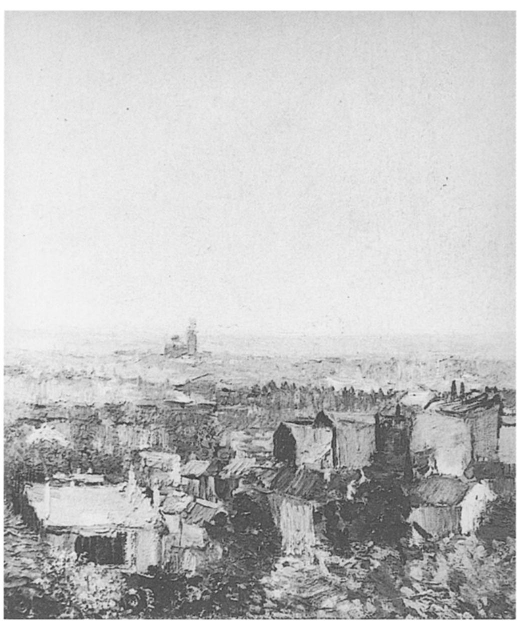
3 Heenk 1995, pp. 149, 150, wees hier eerder op, maar telde cat. 216 niet mee bij de uit het schetsboek stammende bladen. Door beschadigingen aan de scheurrand zijn de bindgaten niet bij alle vier de bladen allemaal goed te zien, en soms zijn er luttele verschillen tussen de afstanden ervan. Deze bedragen, steeds gemeten vanaf de bovenkant: 1,2 mm, 3,5 mm, 5,2 mm, 17,2 mm, 18,8 mm, 19,0 mm en 21,3 mm.

schilderij in Bazel (*afb. 225b*) is de Opéra ook te zien, maar vanaf een veel hoger standpunt. De tekening kan bij het schilderen daarvan geen rol gespeeld hebben.

Catalogusnummers 225 en 227 stammen, zoals we aan de bindgaten kunnen vaststellen, uit hetzelfde schetsboek en vertonen allebei delen van het watermerk ED & Cie. Beide panorama's zijn gemaakt op houthoudend blauwgrijs papier dat nu door de invloed van het licht tot bruingrijs is verkleurd. Bij *Gezicht op Parijs met Notre-Dame en Panthéon* is de oorspronkelijke kleur nog te zien aan de randen die door een passe-partout tegen het licht zijn afgeschermd geweest. De maten van de werken en de afstanden tussen de bindgaten zijn gelijk en komen vrijwel exact overeen met die van *De Grote Markt* en de studie van de spits van de kathedraal (*cats. 215, 216*).[3] Daarmee mag aangenomen worden dat al deze schetsen uit hetzelfde boek stammen, dan wel uit blokken die op dezelfde bindmachine werden gemaakt.

Gezicht op Parijs met Stadhuis en Tour-Saint-Jacques komt niet uit een schetsboek, maar van een versneden vel crèmewit vergé. Het blad heeft beneden en rechts nog de originele schepranden, terwijl de andere randen snijranden zijn. Met zijn maten van 24,4 × 31,6 cm mogen we aannemen dat Van Gogh een tekenvel van circa 63 × 49 cm in vieren heeft gesneden.

Alle drie de schetsen werden snel en met weergave van alleen de meest noodzakelijke details getekend in zwart krijt. Daarna bracht Van Gogh met wit en oranje-bruin krijt enige accenten aan in de zee van gebouwen. De hemel boven de stad werd in catalogusnummers 225 en 227 verder uitgewerkt met wit krijt.



225^c^ *Gezicht op Parijs* (F 265 JH 1100), voorjaar 1886. Verblijfplaats onbekend.



225^d^ *Gezicht op Parijs* (F 1389 JH 1096), voorjaar 1886. Verblijfplaats onbekend.

225 Gezicht op Parijs met Notre-Dame en Panthéon

MAART-MEI 1886

Zwart, bruin en wit krijt, op oorspronkelijk blauwgrijs vergé papier
22,7 × 30,2 cm
Watermerk: resten van ED & Cie in cartouche, afgesneden door bovenrand
Niet gesigneerd

Inv. d 154 V/1962
F 1387 JH 1098

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 121, vol. 4, pl. CXLII; Londen 1968, pp. 59, 60, nr. 64; De la Faille 1970, pp. 486, 487, 661; Amsterdam 1987, p. 442, nr. 2.450; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 121, 360, vol. 2, pl. CXLII; Heenk 1994, p. 36; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, pp. 237, 241.

TENTOONSTELLINGEN
1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 21; 1946 Kopenhagen, nr. 21; 1948 Luxemburg, nr. 23 of 24; 1954-55 Bern, nr. 124; 1955 Antwerpen, nr. 227; 1956 Haarlem, nr. 52; 1957 Marseille, nr. 39; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 113; 1960 Enschede, nr. 29; 1966 Parijs & Albi, nr. 32; 1967 Lille & Zürich, nr. 34; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 31; 1968 Luik, nr. 31; 1968-69 Londen, nr. 64; 1971-72 Parijs, nr. 148; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 56; 1975 Malmö, nr. 52; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 52; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 50; 1990 Otterlo, nr. 143.

226 Gezicht op Parijs met Stadhuis en Tour-Saint-Jacques

MAART-MEI 1886

Zwart, bruin en wit krijt, op vergé papier
24,4 × 31,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 155 V/1962
F 1388 JH 1095

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 121, vol. 4, pl. CXLII; De la Faille 1970, pp. 487, 661; Amsterdam 1987, p. 442, nr. 2.451; Otterlo 1990, p. 199; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 121, 360, vol. 2, pl. CXLII; Heenk 1994, p. 36; Heenk 1995, pp. 148-50; Hulsker 1996, pp. 236, 237, 241.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam II, nr. 467 [*f*100]; 1914-15 Amsterdam, nr. 134; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1926 Amsterdam, nr. 45? (mogelijk cat. 227); 1948-49 Den Haag, nr. 233; 1954-55 Bern, nr. 125; 1955 Antwerpen, nr. 228; 1955 Amsterdam, nr. 128; 1957 Nijmegen, nr. 41; 1957-58 Stockholm, nr. 46, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 77, geen cat. bekend; 1967 Wolfsburg, nr. 98; 1971-72 Parijs, nr. 149; 1982 Amsterdam, zonder cat.; 1990 Otterlo, nr. 145.

227 Gezicht op Parijs met de Opéra

MAART-MEI 1886

Zwart, bruin en wit krijt, op oorspronkelijk blauwgrijs vergé papier
22,7 × 30,1 cm
Watermerk: resten van ED & Cie in cartouche, afgesneden door bovenrand
Niet gesigneerd

Inv. d 354 V/1962
F 1390 JH 1097

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 121, vol. 4, pl. CXLII; Londen 1968, pp. 59, 60, nr. 65; De la Faille 1970, pp. 488, 661; Amsterdam 1987, p. 443, nr. 2.452; Otterlo 1990, p. 199; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 121, 360, 361, vol. 2, pl. CXLII; Heenk 1994, p. 36; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, pp. 236, 237, 241.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 352 [*f*250]; 1914-15 Amsterdam, nr. 128; 1926 Amsterdam, nr. 45? (mogelijk cat. 226); 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Luxemburg, nr. 23 of 24; 1953 Zundert, nr. 49; 1953 Hoensbroek, nr. 99; 1953 Assen, nr. 43; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 51; 1956 Haarlem, nr. 53; 1957 Nijmegen, nr. 42; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 109; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 109; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 78, geen cat. bekend; 1967 Wolfsburg, nr. 99; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 32; 1968 Luik, nr. 32; 1968-69 Londen, nr. 65; 1971-72 Parijs, nr. 150; 1972 Bordeaux, nr. 51; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 51; 1982 Amsterdam, zonder cat.; 1990 Otterlo, nr. 144.

228, 229 Parkgezichten

De herinrichting van Parijs onder leiding van baron Haussmann had niet alleen een netwerk van brede boulevards tot gevolg, maar ook een ongekende uitbreiding van de openbare groenvoorziening.[1] Er werden nieuwe parken aangelegd, oude particuliere tuinen als de Tuilerieën en de Jardin du Luxembourg werden voor het publiek opengesteld en het Bois de Boulogne, voormalig koninklijk bos, werd tussen 1852 en 1858 helemaal opnieuw ingericht. Al snel na de openstelling groeiden de parken uit tot oorden van vermaak waar de gegoede burgerij flaneerde, boottochtjes maakte en in rijtuigen rondreed. Het is dit vermaak dat impressionisten als Renoir, Monet, Morisot en Manet in hun parkgezichten vastlegden.

Hoewel er in Van Goghs parkgezichten meestal wel figuren te zien zijn, is hun aanwezigheid niet erg nadrukkelijk en blijven hun bezigheden beperkt tot wandelen en zitten. Het schetsje *Park met figuren* (*cat. 228*) met de flanerende mensen doet nog het meest denken aan de impressionistische aanpak. De wandelaars worden hier gadegeslagen door de figuren die aan beide zijden van het pad op bankjes zitten.

Het werk is getekend op een stevig blad dat oorspronkelijk deel uitmaakte van een schetsboekje. Slechts vijf pagina's, met zeven tekeningen, bleven bewaard.[2] Van Gogh tekende dit gezicht op een park, waarvan de locatie onbekend is, voornamelijk met potlood; alleen in de rechter benedenhoek is met zwart krijt wat begroeiing aangeduid. Aan de linkerrand, waarmee het blad oorspronkelijk in het schetsboekje vastzat, bevinden zich wat lijntjes rood en blauw krijt die niets met de voorstelling te maken hebben en er waarschijnlijk op terecht zijn gekomen toen hij op het ernaast gelegen blad tekende. Dat Van Gogh in dit boekje inderdaad met gekleurd krijt werkte, is te zien aan *Gezicht op Montmartre* (*cat. 236*) en *Vrouw met hond* (*'A La Villette'*) (*cat. 237*).

Ook de tekening *Jardin du Luxembourg* (*cat. 229*) lijkt, door de afmetingen (9,7 × 15,8 cm), afkomstig te zijn uit een schetsboek. In zekere zin is dat ook zo, zij het dat Van Gogh dat schetsboek niet kant en klaar kocht maar zelf vouwde uit een vel vergé papier.[3] Dit blijkt uit een aantal zaken: het papier vertoont een fragment van een watermerk, wat bij schetsboeken vrij zeldzaam is, twee aan elkaar grenzende randen (beneden en rechts) zijn origineel en de twee andere opengesneden, en de afmetingen van het blaadje komen overeen met een achtste deel van een volledig vel.[4]

1 George Eugène Haussmann (1809-1891) was de stuwende kracht achter de stedenbouwkundige vernieuwing van Parijs tijdens het Tweede Keizerrijk (1852-1870).
2 Dit zijn cats. 232- 237. Zie Van der Wolk 1986, pp. 136-41. Het blad van cats. 234 en 235 rekende hij, waarschijnlijk door het iets kleinere formaat, niet tot de groep. Het blad heeft echter niet meer zijn oorspronkelijke afmetingen: aan twee randen werd een strook afgescheurd. Wat betreft de dikte van het papier sluit deze tekening precies aan bij de groep schetsboekbladen. Zie verder cat. 235.
3 Van Gogh schreef al over zelfgemaakte schetsboeken in 1881, zie brief 191/164.
4 Zie voor het zelf maken van schetsboeken door Van Gogh en een reconstructie van diverse manieren van vouwen, Van der Wolk 1986, pp. 18-20.



228 Park met figuren



229 Jardin du Luxembourg

5 *Deze identificatie is terug te vinden in de œuvrecatalogi van De la Faille en Hulsker, en in De Gruyter 1961, p. 103 en Amsterdam 1987, p. 433.*

6 *Van der Wolk 1986, pp. 20, 284 was de eerste die deze locatie vermeldde. Parijs 1988, p. 44, beredeneerde vervolgens deze identificatie.*

7 *Op de ene zuil staat een beeld van David, op de ander een van een nimf. Door de schetsmatigheid van de tekening is het niet mogelijk vast te stellen welke van de twee Van Gogh weergaf.*

8 *Twee andere parkgezichten, die hij in het najaar van 1886 tekende, worden behandeld in cats. 274, 275.*

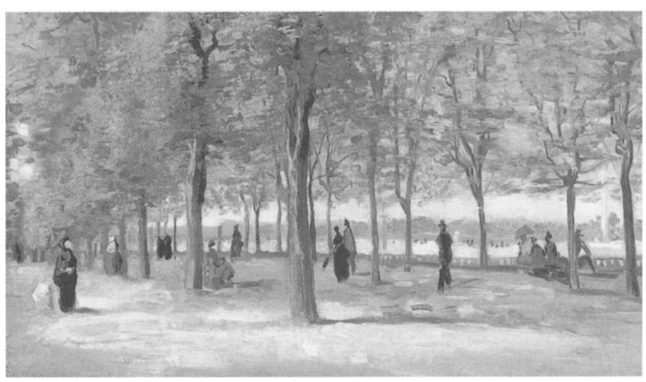
Van Gogh gaf in deze potloodschets de twee bomen in de voorgrond, die hij als laatste tekende, een prominente plaats. Daarmee werd meer diepte in de voorstelling gebracht. In het hele blad, maar vooral in de twee voorste bomen, legde Van Gogh veel nadruk op de contouren.

De locatie van deze tekening werd lange tijd geïdentificeerd als de Tuilerieën.[5] Er zijn echter elementen in de voorstelling die duidelijk maken dat het hier een gezicht op de tuin van het Palais du Luxembourg betreft.[6] Zo bevindt zich in de achtergrond, rechts van de boom die centraal in de voorgrond staat, een zuil met daarop een beeld. Deze zuil lijkt op de twee zuilen die in het werkelijke park bij de vijver staan, in het lager gelegen deel van de tuinen.[7] Het terras in de voorgrond van de tekening wordt van de lichtere achtergrond gescheiden door een balustrade, die vooral goed zichtbaar is achter de vrouw rechts. Zowel de balustrade als de zuil met het beeld komen voor op het schilderij *In de tuinen van het Luxembourg* van de Amerikaanse schilder John Singer Sargent (1856-1925) (*afb. 228a*). Van Gogh legde de tuin van het Palais du Luxembourg, het museum waar de door de staat verworven contemporaine kunst te zien was, nog twee keer vast. In beide werken, een schilderij (*afb. 228b*) en een schetsboekblad (F 1385 JH 1030), zijn de balustrade en de zuil eveneens herkenbaar.

Waarschijnlijk heeft Van Gogh *Jardin du Luxembourg* en *Park met figuren* in de eerste maanden na zijn aankomst in Parijs gemaakt.[8] In *Jardin du Luxembourg* zijn de bomen nog kaal waardoor het werk hier in het vroege voorjaar van 1886 wordt gedateerd. In *Park met figuren* hebben de bomen meer blad, aangeduid door horizontale arcering, en de zon is kennelijk zo sterk dat de vrouw in het wit, links in de voorgrond, een parasol nodig heeft. Deze tekening moet daarom in het voorjaar of de vroege zomer van 1886 zijn ontstaan.



228a John Singer Sargent, *In de tuinen van het Luxembourg*, 1879. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (John G. Johnson collectie).



228b *Jardin du Luxembourg* (F 223 JH 1111), 1886. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

228 Park met figuren

Mei-juni 1886
Potlood, zwart krijt, op velijn papier
10,1 × 16,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 130 V/1971
F 1386 JH 1022

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 121, vol. 4, pl. cxli; De la Faille 1970, pp. 486, 487, 661; Van der Wolk 1986, pp. 136, 141; Amsterdam 1987, p. 433, nr. 2.396; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 121, 360, vol. 2, pl. cxli; Hulsker 1996, pp. 223, 224, 226.

Tentoonstelling
1982 Amsterdam, zonder cat.

229 Jardin du Luxembourg

Maart-april 1886
Potlood op vergé papier
9,7 × 15,8 cm
Watermerk: resten van wapen met gekroonde leeuw met kromzwaard en randschrift PRO PATRIA EENDRAGT MAAKT MAGT, afgesneden door linkerbovenhoek
Niet gesigneerd

Inv. d 127 V/1969
F 1383 JH 1025

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-69 V.W. van Gogh; 1969 Vincent van Gogh Stichting; 1969-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. cxli; De Gruyter 1961, p. 103; De la Faille 1970, pp. 486, 661; Amsterdam 1987, p. 433, nr. 2.393; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 359, vol. 2, pl. cxli; Hulsker 1996, pp. 224, 242.

Tentoonstelling
1953 Zürich, nr. 61.

230 Menu van een restaurant

7 OF 8 APRIL 1886

Potlood, pen in zwarte en oorspronkelijk paarse inkt, op velijn papier
11,2 x 23,3 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 231

Inv. d 150 V/1971
F 1377 JH 1033

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. CXXXIX; De la Faille 1970, pp. 484, 661; Amsterdam 1987, p. 434, nr. 2.400; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 358, vol. 2, pl. CXXXIX; Heenk 1994, pp. 30, 31; Heenk 1995, p. 155; Hulsker 1996, p. 226.

TENTOONSTELLINGEN
1962 Londen, nr. 45; 1971-72 Parijs, nr. 147.

In het Van Gogh Museum worden vier tekeningen bewaard die gemaakt zijn op de achterkanten van menu's van restaurant Du Chalet dat zich aan de avenue de Clichy bevond (*cats. 287, 300, 321, 322*). Deze eenvoudige, bedrukte velletjes papier fungeerden ook om de bestellingen op te noteren en als rekening. Van Gogh nam de papiertjes na de maaltijd mee en gebruikte de achterzijde in de genoemde gevallen als schetsbladen.

In de collectie bevindt zich nog een vijfde menu met een tekening. Ook van dat menu werd verondersteld dat Van Gogh er na de maaltijd nog snel een schetsje op maakte. De gang van zaken was in dit geval vermoedelijk anders. De handgeschreven tekst van het menu is tegenwoordig zo sterk verbleekt dat hij niet meer leesbaar is; alleen een correctie en enkele doorhalingen in potlood zijn op het originele tekstgedeelte bewaard gebleven. Het werk werd echter in kleur afgebeeld in de Engelse vertaling van de brieven uit 1958 (*afb. 230a*).[1] De nu verbleekte inkt is daarin goed leesbaar: hij had oorspronkelijk een paarse kleur, en het betrof dan ook waarschijnlijk de zeer lichtgevoelige aniline inkt. Tevens is daar te zien dat Van Gogh met dit materiaal de tekening verder opwerkte. Ook in die partijen is de inkt tegenwoordig geheel verbleekt.

Het betreft een 'Menu du Soir 8 Avril 86', zoals de bovenste regel meldt. In tegenstelling tot de 'menukaarten' van restaurant Du Chalet, mocht dit papier niet na het afrekenen meegenomen worden. Zoals nog steeds wel gebruikelijk is met dagmenu's, waren er vermoedelijk enkele handgeschreven exemplaren voor de betreffende dag. Als de klant het aanbod gezien en een keuze gemaakt had, werd het blad ingenomen en aan een nieuwe klant ter raadpleging gegeven. Gerechten die in de loop van de avond uitverkocht raakten, werden doorgestreept, zoals ook in dit geval te zien is.

Indien men ervan uitgaat dat Van Gogh op het einde van de avond beslag legde op dit blad en er vervolgens de tekening aan toevoegde, heeft dat een merkwaardige implicatie. Degene die het menu schreef, zou dan aan de linkerzijde van het blad een wel heel brede marge hebben genomen: met 3,2 cm vormt die meer dan een kwart van het 11,1 cm brede velletje. Het is op bepaalde plaatsen goed te zien dat de tekst van sommige gerechten slechts met moeite op de regel paste.

De feitelijke toedracht is dat de tekening eerst gemaakt werd. Met paarse inkt verlevendigde Van Gogh vervolgens de voorstelling en voegde hij vrijwel

1 The complete letters of Vincent van Gogh, *3 vols., Greenwich (Conn.) 1958, p. 512.*



230 Menu van een restaurant

zeker zelf de tekst toe. Het handschrift is niet helemaal sluitend als het zijne te identificeren, maar vertoont wel overeenkomsten. De tekst is afkomstig van iemand die duidelijk een net schrift wilde produceren, maar dat naar het einde van elke regel niet goed volhield en naarmate de lijst vorderde nog minder: de gerechten onderaan de lijst zijn aanzienlijk sneller neergekrabbeld dan die aan het begin. Het geschrift is daardoor onregelmatig, maar vooral waar het wat spontaner wordt, lijkt het op Van Goghs handschrift.[2] Wel van een andere hand is de correctie iets boven het midden, waar – achter het woord 'Bœuf' – met stevige potloodletters 'au Carottes' over eerdere woorden werd geschreven.[3] De toevoegingen in paars aan de tekening versterken het vermoeden dat de tekst van Van Gogh moet zijn.

Van Gogh maakte kennelijk een geïllustreerd menu voor de eigenaar van een restaurant waar hij wel eens kwam. Waarschijnlijk was dat bij wijze van aardigheid; gezien de bescheidenheid van de schets is het niet aannemelijk dat Van Gogh hier commerciële bedoelingen had. Hoe het blad vervolgens weer terug bij de broers kwam, valt niet na te gaan. Mogelijk maakte Van Gogh meerdere exemplaren en nam hij er een als herinnering mee. Het menu is ooit opgevouwen geweest, zoals nog te zien is aan de drie horizontale en een verticale vouw. Aan de achterzijde is een kleine schets van een paddestoel te zien (*cat. 231*).

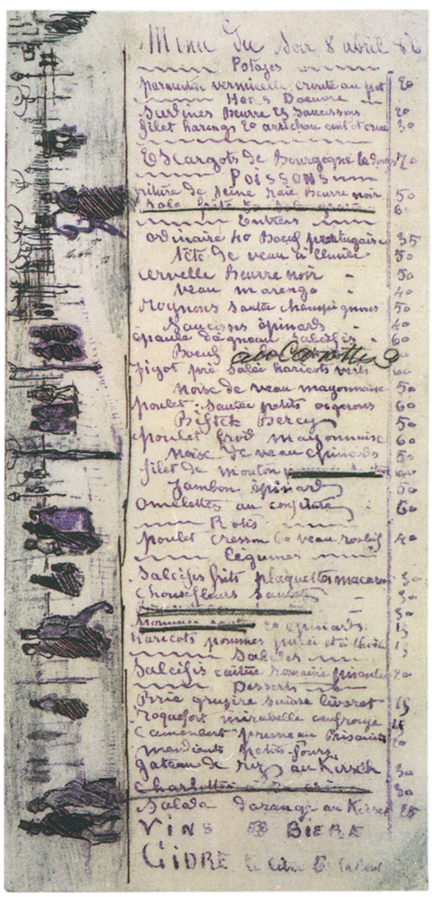
Voor welk restaurant Van Gogh deze illustratie maakte, is eveneens onbekend. Het was in ieder geval niet een gelegenheid waar de broers dagelijks hun maaltijd zullen hebben gebruikt, want de prijzen waren er weliswaar niet exorbitant, maar net een slag hoger dan in bijvoorbeeld het eenvoudige Du Chalet. Daar varieerden de prijzen van een hoofdgerecht van 30 tot 50 centimes, op de handgeschreven lijst is dat van 40 tot 60 centimes. De beschreven gerechten als 'Cervelle Beurre noir', 'veau marengo' en 'gâteau de riz au Kirsch' zijn geen *haute cuisine*, maar geven wel blijk van enig culinair raffinement. Ook het grote aanbod wijst niet in de richting van een restaurant voor de maaltijd van alledag. De gerechten, die niet typerend zijn voor een bepaalde streek of op enige andere manier opvallend zijn, geven geen aanknopingspunten voor identificatie van deze zaak.

De tekening is eenvoudig, maar laat zien dat Van Gogh handigheid had verworven om een dergelijke redelijk drukke straatscène weer te geven. De voorstelling werd gemaakt met pen in inkt over een voortekening in potlood. Zo'n twintig figuurtjes bevolken het tafereel. Geheel rechts is een niet duidelijk benoembaar gebouw te zien. Van rechts naar links zijn achtereenvolgens een weg met een rijtuig en een wandelgebied getekend. Of het om een park, een plein of om bijvoorbeeld de zoom van het Bois de Boulogne gaat is niet uit te maken.[4] Dankzij de datering van het menu kan vastgesteld worden dat de tekening op 8 april 1886 gemaakt is, of hoogstens een dag eerder, toen het menu voor de volgende dag werd vastgesteld.

2 De conclusies zijn van Leo Jansen en Hans Luijten, die het handschrift van het menu vergeleken met dat van Van Gogh in zijn brieven.

3 Afgezien van 'à la' is de verbleekte tekst in pen onder het potlood niet te ontcijferen.

4 Heenk 1995, pp. 155, 156, rekent dit menu ten onrechte tot de tekeningen die op menu's van restaurant Du Chalet werden gemaakt, en concludeert daarom dat hier waarschijnlijk de avenue de Clichy is uitgebeeld, gezien door het venster van dit restaurant.



230a Oorspronkelijke staat van cat. 230.

231 Geschubde inktzwam

Van Gogh tekende op de achterzijde van de door hemzelf geschreven en geïllustreerde menukaart (*cat. 230*) met potlood een geschubde inktzwam. Hij gebruikte hiervoor slechts een kwart van het papier omdat hij de menukaart twee keer doormidden had gevouwen.[1]

De veel voorkomende inktzwam groeit van het voorjaar tot de herfst langs wegen, in bossen en in weilanden.[2] Van Gogh gaf een jong exemplaar van de paddestoel weer, zoals blijkt uit de cilindrische hoed die nog met de onderzijde aan de steel vastzit; de hoed is opgebouwd uit grote witte schubben. Zolang de geschubde inktzwam nog jong en wit is kan hij worden gegeten. Het is dan ook goed mogelijk dat Van Gogh deze paddestoel in het restaurant aantrof en daar de schets maakte.[3] De zwammen zouden gebruikt kunnen zijn in het op de menukaart voorkomende gerecht 'Rognons sautée champignons', gesauteerde niertjes met paddestoelen. Waarschijnlijk stamt de tekening dan ook, net als de menukaart, van 7 of 8 april 1886.

7 OF 8 APRIL 1886

Potlood op velijn papier
23,3 × 11,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 230

Inv. d 150 V/1971 verso
F – JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-71 V.W. van Gogh; 1971 Vincent van Gogh Stichting; 1971-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Amsterdam 1987, p. 434, nr. 2.401; Heenk 1995, pp. 155, 156.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

1 Later is het vel nog een keer gevouwen zodat het papier nu drie horizontale en een verticale vouw vertoont.
2 Gegevens over de geschubte inktzwam zijn afkomstig uit Roger Phillips, Paddestoelen van West-Europa, *z.p. 1993, pp. 176, 177.*
3 Heenk 1995, p. 156.



231 Geschubde inktzwam

232-235 Figuren op straat

Van Gogh maakte geregeld schetsen van figuren en scènes die hij op straat zag. Van deze snelle visuele notities met weinig aandacht voor details is het vaak moeilijk vast te stellen wanneer en in welke omgeving ze gemaakt zijn. Dergelijke krabbels waren bedoeld om bijvoorbeeld figuren in typerende houdingen aan samengestelde composities toe te voegen. Zelfstandig hadden ze verder geen waarde.

Hier worden vier van zulke tekeningen besproken, gemaakt op twee velletjes aan twee zijden betekend dik velijn (*cats. 232, 233* en *cats. 234, 235*). Ze variëren van een schets met twee nauwelijks te ontwarren, vliegensvlug gemaakte voorstellingen (*cat. 235*) tot een in redelijk – zij het in grote lijnen – uitgewerkte straatscène met acht figuren (*cat. 233*).

Het blad met catalogusnummers 232 en 233 stamt met zekerheid uit het losgeraakte schetsboek waartoe ook catalogusnummers 228, 236 en 237 behoren. Alle daaruit afkomstige schetsen hebben de afmetingen 10,1 x 16,8 cm. Twee van de schetsen uit het boekje, catalogusnummers 236 en 237, zijn overtuigend aan de Parijse periode toe te schrijven. Hier wordt ervan uitgegaan dat ook de andere tekeningen in Parijs gemaakt werden, maar het is niet helemaal uit te sluiten dat ze in Antwerpen ontstonden.

Het papier waarop aan weerszijden catalogusnummers 234 en 235 zijn getekend is kleiner van afmetingen (11,1 x 8,0 cm) dan de vellen die tot het genoemde schetsboek gerekend mogen worden. De opmerkelijke dikte van 0,28 mm is echter identiek, en ook verder is de structuur van het velijn sterk vergelijkbaar. Dit rechtvaardigt het vermoeden dat het een blaadje uit datzelfde boek is, dat kleiner werd gemaakt. De linker- en benedenrand (gezien bij *cat. 234*) laten zien dat er papier afgescheurd werd.

Voor alle vier de voorstellingen wordt hier de datering voorjaar 1886 aangehouden, maar het is ook mogelijk dat ze later in dat jaar gemaakt werden. De voorstellingen hebben gemeen dat de figuren die er op voorkomen zich lijken te verpozen tijdens een aangename lente- of herfstdag.

De zittende figuur in *Man op een bank* (*cat. 232*) is getekend in potlood, net als het snel geschetste paard linksonder. De onderuitgezakte houding van de man, het linkerbeen losjes over de rechtervoet geslagen, is goed geobserveerd, maar afgezien van zijn baard en de pet met een klep heeft



232 Man op een bank



233 Straat met figuren bij avond



234 Man en vrouw op de rug gezien



235 Blad met schetsen

Van Gogh geen details toegevoegd. Enkele vlotte strepen links van de bank verbeelden mogelijk struikgewas.

Van Gogh schetste met de pen twee voorwerpen op dit blad. Links bij de voeten van de man zien we een scherpe pin met een oog aan de bovenzijde. In schetsboeken en tekeningen van Van Gogh worden wel vaker technisch aandoende schetsen aangetroffen, bijvoorbeeld voor een perspectiefraam.[1] In dit geval is echter niet te bepalen wat het voorstelt, al is het maar omdat elk aanknopingspunt over de grootte van het voorwerp ontbreekt. De pennenstreken bij de poten van de bank moeten waarschijnlijk ondersteboven bekeken worden, en vormen mogelijk een schets voor een eenvoudige veldezel.

Straat met figuren bij avond (*cat. 233*) is getekend in zwart krijt dat hier en daar gedoezeld werd. De voorstelling toont wandelende mensen met op de achtergrond een open deur en ramen, mogelijk van een restaurant of café. Van Gogh wilde kennelijk een schemer- of avondeffect met tegenlicht bestuderen, want door de vensters en de deur valt lamplicht naar buiten, zoals vooral goed te zien is aan de schaduw van de man die op het punt staat naar binnen te lopen. De twee kale boompjes doen vermoeden dat we hier met het vroege voorjaar of de late herfst te maken hebben, en te oordelen naar de niet al te dik geklede wandelaars, met tamelijk mild weer. Aan de rechterzijkant van het blad zijn resten van de bindgaten zichtbaar waar het ooit in het schetsboek gebonden was.[2]

In *Man en vrouw op de rug gezien* (*cat. 234*) legde Van Gogh een paar in innige omarming vast. De man gaat vrij licht gekleed in kort jasje en broek en draagt een hoge hoed, de vrouw lijkt in een omslagdoek gehuld te zijn. Ook hier is het mooi weer. Van Gogh maakte een opzet in zwart krijt en versterkte daarna de contouren met potlood. Er zijn lijnen te zien die een (gedeeltelijk) kader vormden aan de beneden- en linkerzijde; aan de linkerkant zijn ze evenwel goeddeels verdwenen toen er een stukje van het papier werd afgescheurd.[3]

Blad met schetsen (*cat. 235*) is de keerzijde van de voorstelling met het omarmde paar, en gevuld met twee nauwelijks te ontcijferen schetsen. De potloodlijnen rechtsonder zouden een eerste opzetje voor het wandelend paar op de keerzijde kunnen zijn. Het omkaderde krabbeltje in zwart krijt daarboven is zeer vaag; als het blad een kwart slag tegen de klok ingedraaid wordt, kan men met enige goede wil, maar zonder stelligheid, enkele bomen en mogelijk een toegangspoort herkennen.

1 Zie Tekeningen 1, pp. 22-25, en Tekeningen 2, pp. 18-22.

2 Ze bevinden zich op 0,9 mm, 2,4 mm, 3,6 mm, 6,0 mm, 7,1 mm en 8,9 mm van de bovenkant.

3 Heenk 1995, p. 110, oppert dat deze schets in Nuenen gemaakt werd op basis van overeenkomsten met een enigszins vergelijkbaar paar in een waterverftekening, F 1234 JH 954 (een blad waarvan ze overigens het vermoeden uitspreekt dat het door Willem van de Wakker werd gemaakt). De man en de vrouw rechts in die tekening waarop ze waarschijnlijk doelt (er komen nog twee andere paren in de voorstelling voor) lijken echter naar elkaar toegewend te staan, de man daarbij op de rug gezien, de vrouw schuin van voren.

232 Man op een bank

Maart-mei 1886
Potlood, pen in bruine inkt, op velijn papier
10,1 × 16,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 233

Inv. d 124 V/1962
F 1380v JH 1020

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. cxl; De la Faille 1970, pp. 485, 661; Van der Wolk 1986, pp. 136, 139, 294; Amsterdam 1987, p. 432, nr. 2.388; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 359, vol. 2, pl. cxl; Hulsker 1996, pp. 223, 224.

Tentoonstellingen
Geen.

233 Straat met figuren bij avond

Maart-mei 1886
Zwart krijt op velijn papier
10,1 × 16,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 232

Inv. d 124 V/1962
F 1380r JH 1019

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. cxl; De la Faille 1970, pp. 485, 661; Van der Wolk 1986, pp. 136, 140; Amsterdam 1987, p. 432, nr. 2.387; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 358, vol. 2, pl. cxl; Hulsker 1996, pp. 223, 224, 226.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 41.

234 Man en vrouw op de rug gezien

Maart-mei 1886
Zwart krijt, potlood, op velijn papier
11,1 × 8,0 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 235

Inv. d 135 V/1962
SD 1705r JH 1028

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 581, 672; Amsterdam 1987, p. 434, nr. 2.398; De la Faille 1992, vol. 1, p. 455, vol. 2, pl. ccli; Heenk 1995, pp. 110, 270; Hulsker 1996, pp. 224, 225.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 40.

235 Blad met schetsen

Maart-mei 1886
Potlood, zwart krijt, op velijn papier
11,1 × 8,0 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 234

Inv. d 135 V/1962
SD 1705v JH –

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 581, 672; Amsterdam 1987, p. 434, nr. 2.399; De la Faille 1992, vol. 1, p. 455, vol. 2, pl. ccli; Heenk 1995, p. 110.

Tentoonstellingen
Geen.

236 Gezicht op Montmartre

MEI-SEPTEMBER 1886

Zwart, rood en blauw krijt, pen en penseel in bruine inkt, gewassen, pen in zwarte inkt, op velijn papier
10,1 x 16,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 131 V/1969
F 1394 JH 1181

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-69 V.W. van Gogh; 1969 Vincent van Gogh Stichting; 1969-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 122, vol. 4, pl. CXLIII; De la Faille 1970, pp. 488, 661; Van der Wolk 1986, pp. 136, 137, 296, 297; Amsterdam 1987, p. 445, nr. 2.466; Otterlo 1990, p. 200; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 122, 362, vol. 2, pl. CXLIII; Hulsker 1996, p. 260.

TENTOONSTELLINGEN
1953 Zürich, nr. 62; 1990 Otterlo, nr. 147.

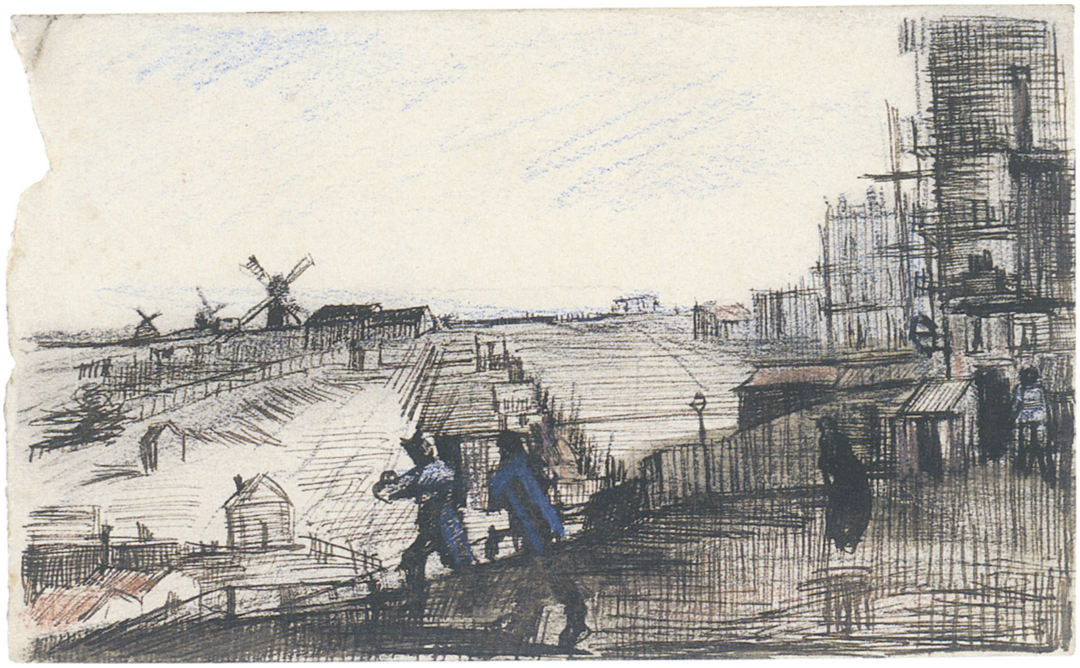
Toen Vincent en Theo in juni 1886 in Montmartre kwamen wonen, was voornamelijk de zuidelijke helling van die heuvel bebouwd. Tussen de huizen stonden bovenop de heuvel drie windmolens, overblijfselen uit de tijd dat Montmartre nog buiten de stad lag en met molens bezaaid was. Het drietal had zijn oude functie verloren en twee van de molens maakten deel uit van de uitgaansgelegenheid Moulin de la Galette.[1] In het noordwesten had Montmartre met zijn moestuinen en een verlaten steengroeve nog een landelijk karakter.[2] De molens, de tuinen en de steengroeve bevonden zich op loopafstand van Van Goghs appartement in de rue Lepic. Onder de ruim dertig schilderijen en tekeningen die hij op en rond Montmartre maakte, zijn vijf gezichten op de noordelijke helling van de heuvel, waaronder de tekening die hier behandeld wordt.[3]

Van Gogh tekende dit weidse gezicht op Montmartre vanaf de bocht in de rue Caulaincourt, een straat die om de noordwestelijke kant van de heuvel liep. Een vergelijkbaar beeld werd in juni 1887 door de fotograaf Henri Daudet (1847-1926) vastgelegd (*afb. 236a*).[4] Links in de achtergrond op de tekening bevinden zich de drie molens, van links naar rechts Le Radet, Debray of Moulin à Poivre, en Le Blute-fin. Het langgerekte gebouw met het verspringende dak is de Ferme Debray, die ook tot het complex van de Moulin de la Galette behoorde. De heuvel zelf is hier op wat kleine gebouwtjes en hekken na niet verder ingevuld. Links, onder de molens, bevonden zich de moestuinen; rechts, achter de figuren in de voorgrond, was de verlaten steengroeve.

Rechts in de voorstelling staan gebouwen in de steigers. Het betreft huizen die op dat moment aan de rue Caulaincourt werden gebouwd. De mannen in de voorgrond zijn mogelijk bouwvakkers, afgaande op hun kleding en het feit dat ze beiden iets lijken te sjouwen. Het gezichtspunt van waaruit Van Gogh het blad tekende, ligt dichtbij het punt dat hij koos voor zijn schilderij *Heuvel van Montmartre met molens* (*afb. 236b*): de gebouwtjes linksonder in de tekening zijn ook daar terug te vinden.

Van Gogh tekende *Gezicht op Montmartre* in een van zijn schetsboeken. Het boekje zelf raakte verloren; slechts vijf bladzijden, met zeven tekeningen, bleven bewaard.[5] De schets is getekend in zwart krijt met daaroverheen pen en penseel in bruine inkt. Van Gogh bracht vervolgens met gekleurd

1 Zie voor meer informatie over de Moulin de la Galette als oord van vermaak, cat. 292.
2 In de jaren negentig van de negentiende eeuw, dus enkele jaren na Van Goghs verblijf aldaar, veranderde dit gebied in een soort sloppenwijk, de Maquis genaamd.
3 De vier andere zijn allemaal schilderijen (F 229 JH 1176, F 230 JH 1177, F 350 JH 1245, F 266 JH 1175). Een tekening



236 Gezicht op Montmartre

krijt wat leven in de voorstelling: voor een aantal daken en muren gebruikte hij rood krijt; de figuren, de lucht, en de gebouwen in het tweede plan kleurde hij met blauw krijt. De molens in de achtergrond bewerkte hij tenslotte nog met pen in zwarte inkt. Dezelfde inkt komt voor in *Vrouw met hond ('A la Villette')* (*cat. 237*).

De tekening wordt meestal zonder argumenten herfst 1886 gedateerd. In het werk zijn echter geen aanknopingspunten te vinden, zoals begroeiing, die ook maar iets van een jaargetijde suggereren. Een nadere datering kan daarom alleen maar gebaseerd worden op overeenkomsten met andere tekeningen uit de jaren in Parijs. Het meest in aanmerking daarvoor komt het blad *Vrouw met hond ('A La Villette')*, dat ook met pen in inkt en gekleurd krijt is getekend. Beide werken zijn bovendien afkomstig uit hetzelfde schetsboekje. Aangezien *Vrouw met hond ('A La Villette')* hoogstwaarschijnlijk in het voorjaar of de zomer van 1886 is ontstaan, wordt ook voor *Gezicht op Montmartre* deze datering aangehouden.

met een gezicht op dezelfde gebouwen maar weergegeven vanuit een ander standpunt, wordt thans niet meer beschouwd als door Van Gogh gemaakt. Zie aanhangsel 2, nr. 2.2.

4 Daudet maakte in de periode 1886-90 foto's van plekken in Montmartre. Hij deed dit in opdracht van de Société d'Histoire et d'Archéologie du XVIIIe *arrondissement,* Le Vieux Montmartre. *Deze vereniging was in 1886 opgericht en bekommerde zich om gebouwen, monumenten en straten in Montmartre. Zie Martigny 2000, pp. 138, 139.*

5 Behalve Gezicht op Montmartre *zijn dit cats. 228, 232-235 en 237. Zie Van der Wolk 1986, pp. 136-41 en cats. 228, 229, noot 2.*



236a Henri Daudet, foto *Le vieux Montmartre, Le Moulin Debray vu de la rue Caulaincourt*, 19 juni 1887. Parijs, Musée de Montmartre.



236b *Heuvel van Montmartre met molens* (F 266 JH 1175), 1886. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

237 Vrouw met hond ('A La Villette')

De tekening *Vrouw met hond ('A la Villette')* is in meerdere opzichten een uitzondering binnen de tekeningen die Van Gogh in Parijs maakte. Zo neemt de dikke vrouw een groot gedeelte van het blad in beslag – in tegenstelling tot de figuren in zijn straat- en parkgezichten.[1] Zij doet daardoor, en ook door haar volkse uiterlijk en het hondje dat haar vergezelt, denken aan de arbeiders zoals Jean-François Raffaëlli (1850-1924) die veelvuldig heeft weergegeven (*afb. 237a*). Van Gogh had een jaar eerder, in juni 1885, in Nuenen voor het eerst kennis gemaakt met werk van Raffaëlli. Hij koesterde daar onmiddellijk grote bewondering voor, evenals voor Raffaëlli's artistieke opvattingen.[2] Van Gogh zag overeenkomsten tussen Raffaëlli's karaktervolle stadsarbeiders en de boerenfiguren waar hij zelf op dat moment in Brabant aan werkte, en meende dat dat soort alledaagse motieven het hart van de moderne kunst vormde.[3] Of Van Gogh Raffaëlli in Parijs heeft ontmoet, is niet bekend. Hij zal vrijwel zeker de publicatie van diens illustraties en prenten aandachtig hebben gevolgd en zijn schilderijen op tentoonstellingen hebben gezien.[4]

Hetzelfde aspect van moderniteit zag Van Gogh in de figuren van Honoré Daumier (1808-1879).[5] Hij vond ze anatomisch incorrect en daardoor juist levensecht. De vrouw in deze tekening vertoont door haar stevige en compacte lichaam overeenkomsten met Daumiers figuren. Opvallend is de gelijkenis met de dikke, rondborstige vrouw op een affiche in de achtergrond van Daumiers *La parade* (*afb. 237b*). De overeenkomst is zo groot dat vermoed kan worden dat Van Gogh de tekening kende. Hij bezat weliswaar een prent naar dezelfde voorstelling, maar daarin is de vrouw meer uitgewerkt en minder karikaturaal.[6]

Behalve door het type vrouw en de ruimte die ze in het blad inneemt, is er nog een element waardoor dit blad uitzonderlijk is: Van Gogh bracht er een opschrift op aan. Hij deed dit slechts bij één andere tekening uit de Parijse periode, namelijk *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*).[7] Daar is de annotatie echter beschrijvend terwijl het opschrift hier een literaire indruk maakt. Rechtsonder schreef hij namelijk: 'De son métier elle ne faisait rien. Le soir elle balladait son chien à la Villette' ('Een beroep had ze niet. 's Avonds wandelde ze met haar hond naar La Villette').[8] Het opschrift is een citaat uit een chanson van Aristide Bruant (1851-1925), getiteld 'A La Villette', dat de lotge-

Mei-september 1886

Potlood, pen in zwarte inkt, gewassen, groen, geel, blauw en roze krijt, op velijn papier
16,8 × 10,1 cm
Niet gesigneerd
Annotatie r.o.: De son métier elle ne faisait rien. Le soir elle balladait son chien à la Villette

Inv. d 134 V/1962
SD 1704 JH 1035

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Londen 1962, p. 59, nr. 43; De la Faille 1970, pp. 581, 672; Welsh-Ovcharov 1976, pp. 143, 144; Van der Wolk 1986, pp. 136, 138; Amsterdam 1987, p. 434, nr. 2.403; Otterlo 1990, p. 200; De la Faille 1992, vol. 1, p. 455, vol. 2, pl. CCLI; Heenk 1995, p. 243; Hulsker 1996, p. 226.

Tentoonstellingen
1962 Londen, nr. 43; 1990 Otterlo, nr. 146.

1 Zie voor de doorgaans ondergeschikte rol van figuren in de park- en straatgezichten cats. 228, 229, 232-235, 274 en 275.

2 Zie brieven 514/414, 519/416. Van Gogh las in Nuenen Raffaëlli's inleiding op de catalogus van een tentoonstelling die hij in 1884 in een ruimte aan de avenue de

l'Opéra had. Zie voor Van Gogh en Raffaëlli ook Tralbaut 1955 III.
3 Zie brief 522/418.
4 Schilderijen van Raffaëlli waren onder meer te zien op de Salons van 1886 en 1887 en op de Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture bij Georges Petit, 15 juni-15 juli 1886.
5 Zie brief 522/418.
6 Inv. t 1058 V/1962.
7 Cat. 288 is behalve geannoteerd ook gesigneerd.
8 De spelling van 'balladait' met dubbel l is waarschijnlijk een verschrijving van Van Gogh. La Villette is de wijk die grenst aan de noordoostkant van Montmartre.
9 Met dank aan Michael Hoyle, die de herkomst van het opschrift wist te achterhalen. zie voor de complete tekst van het lied: www.lechatnoir.free.fr./historique/chatnoir/bruant/05_bruant_villette.htm.
10 Dit opschrift is voor het eerst opgemerkt in Welsh-Ovcharov 1976, p. 144.
11 Coquiot 1923, p. 119, en André Roussard, Dictionnaire des lieux à Montmartre, *Parijs 2001.*
12 Edmond en Jules de Goncourt, Germinie Lacerteux, *Parijs 1864. Van Gogh las deze roman tussen zomer 1883 (brief 362/298) en zomer of herfst 1887 (brief 576/W1). Het boek komt voor in een van zijn stillevens met romans uit de tweede helft van 1887, F 360 JH 1349.*
13 Zie voor Van Gogh en Le Mirliton cats. 293-297, noot 1, en voor Van Gogh en Le Chat Noir, cat. 273.

vallen verhaalt van een jonge pooier in die wijk. Het achtste couplet (van de veertien) luidt:

> 'De son métier i' faisait
> rien,
> Dans l'jour i' baladait son
> chien,
> La nuit i' rinçait la
> cuvette,
> A La Villette.'[9]

Van Gogh veranderde het geslacht van de hoofdpersoon en liet de derde regel van het couplet weg.

De vrouw loopt met haar hondje op de stoep; ze draagt zijn riem in haar rechterhand. Het beestje lijkt met zijn staart te kwispelen doordat Van Gogh meerdere staartjes naast elkaar tekende. Een tweede hondje, dat met zijn achterpootjes op straat en met zijn voorpootjes op de stoeprand staat, is schetsmatig gelaten. De gevel rechts zit perspectivisch vreemd in elkaar. De muur met ramen bevindt zich niet alleen naast maar ook achter de vrouw, en het is onduidelijk hoe de twee ramen zich tot elkaar verhouden: het grote raam is schuin van voren weergegeven, het kleine bijna recht van voren. Of het huis een uitbouw had die de hele stoep in beslag nam, of dat Van Gogh moeite had met een correcte weergave, is onduidelijk. Links in de achtergrond bevinden zich nog enkele figuren en een gebouw. Aan de gevel daarvan zijn de woorden 'Bal Boule Noir' te lezen.[10] Dit was een beroemde dansgelegenheid aan de boulevard de Rochechouart 120, die net gesloten was toen Van Gogh in Parijs aankwam. In september 1887 zou op dezelfde plek de concertzaal La Cigale haar deuren openen (*afb. 237c*).[11] Hoewel Van Gogh de Bal Boule Noir nooit bezocht kan hebben, kende hij het etablissement zeker uit de roman *Germinie Lacerteux* van de gebroeders De Goncourt.[12]

Aan de boulevard de Rochechouart 84 was vanaf 1881 het cabaret Le Chat Noir gevestigd. Bruant trad daar regelmatig op. Toen dit cabaret in 1885 naar de rue Laval (de huidige rue Victor-Massé) verhuisde, richtte Bruant op de vrijgekomen locatie het cabaret Le Mirliton op. Van Gogh bezocht deze uitgaansgelegenheid tenminste een keer, met Toulouse-Lautrec die bevriend was met Bruant.[13] Het is niet bekend of Van Gogh bewust deze plek voor zijn op Bruants lied geïnspireerde tekening koos, of dat de verbanden op toeval berusten.

Van Gogh schetste in eerste instantie met potlood de grote lijnen van de voorstelling; vooral in de vrouw en de lantaarnpaal in de achtergrond zijn



237 Vrouw met hond ('A La Villette')

14 *Van Gogh gebruikte voor deze toon een hard potlood, wat blijkt uit de stevige krassen die het bij het tekenen achterliet.*
15 *Slechts zes andere tekeningen uit dit schetsboek bleven bewaard: cats. 228, 232-236. Zie Van der Wolk 1986, pp. 136-41, en cat. 228, noot 2.*
16 *Zie hiervoor ook de inleiding en cat. 273.*
17 *De la Faille hield het op de eerste helft van 1886 terwijl Amsterdam 1987 en Hulsker 1996 zich beperkten tot het voorjaar van dat jaar. In Otterlo 1990 koos men voor de ruimere datering 1886.*

sporen hiervan nog goed zichtbaar. Vervolgens werkte hij deze opzet nauwkeurig uit met pen in zwarte inkt, waarmee hij de genoemde lantaarn aanzienlijk verkleinde, en bracht hij vrij uitgebreid kleur in de voorstelling met groen, blauw, geel en roze krijt. Daarna ging hij met een potlood nog eens over het hele blad, waardoor er een grijze toon ontstond.[14] De inktlijnen die de schaduwpartijen voor de vrouw en de hond vormen, vervaagde hij met een nat penseel.

Zoals uit het opschrift al naar voren komt, gaf Van Gogh hier een avondeffect weer, wat hij onder meer bewerkstelligde door het gebruik van blauw en groen krijt, gecombineerd met de grijze toon van het grafiet. Verder brandt de straatlantaarn die zich aan het huis bevindt en is ook het vertrek achter het kleinste raam verlicht. Deze lichtbronnen veroorzaken de schaduwen van de vrouw en het hondje op de stoep.

Van Gogh tekende dit karikaturale blad in een schetsboek dat als geheel niet bewaard is gebleven.[15] Het was voor hem duidelijk een bijzondere tekening en niet zomaar een schetsboekstudie, zoals blijkt uit de nauwkeurige



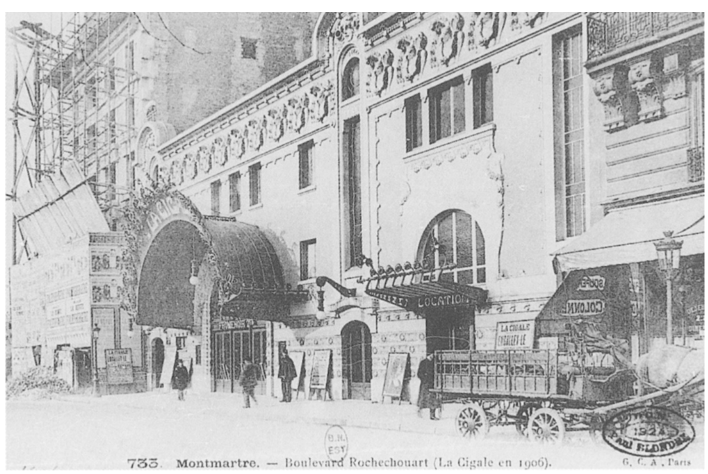
237a Jean-François Raffaëlli, *Verkoper van knoflook en uien*, illustratie uit: *Les types de Paris*, Parijs 1889.

uitwerking, het opschrift, en ook uit het feit dat het opvallend netjes uit het boekje is gescheurd. Mogelijk tastte Van Gogh met dit werk zijn mogelijkheden als illustrator af.[16]

Aangezien Van Gogh de voorstelling in een schetsboek tekende, mag er van worden uitgegaan dat hij de eerste opzet in ieder geval ter plekke vastlegde. De loop van de straten geeft daarbij aan dat de locatie niet fictief is: tegenover de plek waar zich Bal Boule Noir aan de boulevard de Rochechouart bevond, komt een straat uit, de rue Violet-le-Duc. Mogelijk werkte hij thuis de tekening verder uit. De tekening is in het verleden meestal eerste helft 1886 gedateerd.[17] Aangezien de vrouw 's avonds zonder jas een eind gaat wandelen, kan deze datering teruggebracht worden tot de warmere maanden van het jaar, dus voorjaar of zomer 1886.



237b Honoré Daumier, *La parade*, ca. 1878. Glasgow, Glasgow Museums, The Burrell Collection.



237c Foto van La Cigale, 1906. Parijs, Bibliothèque Nationale.

238-250 Studies naar naaktmodel bij Cormon

Van Gogh tekende in het atelier van Fernand Cormon naar gipsafgietsels en naar naakt model. Die laatste groep tekeningen, die hier behandeld wordt, is kleiner dan tot dusverre werd aangenomen: zes studies die altijd aangezien werden voor tekeningen van een naakte man, zijn bij nadere beschouwing gemaakt naar een gipsen model van een antiek bronzen beeld, het zogenaamde *Idool* (*cats. 253-255, 262, 263* en *268*). De groep naakten kalft verder af doordat een naaktstudie hier niet meer aan Van Gogh wordt toegeschreven (*aanhangsel 2, nr. 2.3*). Met dertien naaktstudies, een los blad uit een schetsboek en vier schetsjes op één blad slaat de balans nu zeer overtuigend door naar de kant van de gipsstudies. Daarvan kennen we er 23, waarvan twee stuks gecombineerd zijn met tekeningen van naakten en daarom hier behandeld zullen worden (*cats. 245, 246*).[1]

Of de twee groepen van bewaard gebleven werken een representatief beeld geven van Van Goghs productie bij Cormon is onduidelijk, maar de verhouding is dermate sterk in het voordeel van de gipsen dat aangenomen mag worden dat zij in Parijs zijn voornaamste studieobject waren. Of hij aanvankelijk naar gips en pas later naar levend model werkte – zoals traditioneel gebruikelijk was in het academische onderwijs – is niet bekend, maar onwaarschijnlijk. Als inmiddels ervaren kunstenaar zal Van Gogh bij de liberaal ingestelde Cormon beide disciplines hebben mogen beoefenen en die kans ook zeker hebben aangegrepen. Wel valt het op dat de gipsstudies over het algemeen meer uitgewerkt zijn. Aan dat aspect zal bij de behandeling ervan dan ook ruim aandacht worden besteed (*cats. 251-271*). De werken ontstonden waarschijnlijk in de periode herfst 1886-januari 1887, het tijdsbestek dat hier – zoals in de inleiding is uiteengezet – wordt aangehouden voor Van Goghs verblijf bij Cormon.

Over Cormons atelier is geen archiefmateriaal bewaard uit de tweede helft van de jaren tachtig van de negentiende eeuw; voor inzichten in zijn onderwijsmethodes zijn we derhalve aangewezen op getuigenissen van studenten. Daarvan bestaan er meerdere, maar in geen ervan wordt bijzonder uitvoerig ingegaan op de ideeën van de leermeester. Hoewel de nuances verschillen, is het duidelijk dat Cormon een weinig dwingende docent was, die zijn leerlingen betrekkelijk veel ruimte gaf. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), die eerder lessen had gekregen van de strenge Léon Bonnat,[2] was aanvankelijk zelfs ronduit teleurgesteld over de lankmoedigheid van zijn

1 Hier worden twaalf naaktstudies behandeld en een studie van voeten waarvan niet helemaal zeker is of die aan een levend model of aan een gips toebehoren (cat. 250). Op twee van de twaalf tekeningen bevinden zich ook gipsstudies (cats. 245 en 246). De groep voorstellingen van louter gipsstudies die Van Gogh bij Cormon tekende bestaat uit 21 werken. Van de hier behandelde naakten worden cats. 241-244 en 248 door zowel Hulsker als De la Faille tot Antwerpen gerekend. Heenk 1995, pp. 144, 145, rekent alle hier behandelde naaktstudies tot de bij Cormon gemaakte werken, en ook nog cat. 221 en F 1727 JH 610. Zie voor dat laatste blad ook noot 20 hieronder.

2 Joseph-Florentin-Léon Bonnat (1834-1922), voornamelijk bekend als portretschilder.

3 Schimmel 1991, nr. 50, p. 70.

4 Zie daarvoor onder meer Hartrick 1939, p. 43.

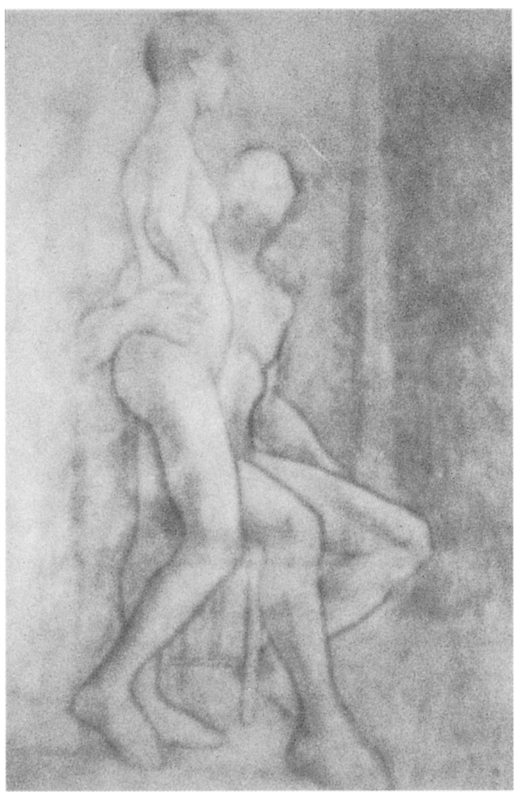
5 Ibidem, p. 48.

6 Ibidem loc.cit., p. 48. Zie voor Hartrick en het atelier van Cormon ook de inleiding.

7 Destremau 1996, p. 178, geeft enkele voorbeelden.

nieuwe leraar.[3] Dat was vermoedelijk geen gemakzucht van Cormon, maar weerspiegelde vooral een zeker geloof in vrije persoonlijke ontwikkeling. Voor de modernste – dus impressionistische – ideeën was in zijn atelier weliswaar geen plaats,[4] maar kennelijk was Cormon er toch ook allerminst van gecharmeerd als hij met behoudend academisme werd geassocieerd: toen een leerling hem in 1886 daarvan beschuldigde was zijn boosheid zo groot dat hij gedurende de zomermaanden zijn atelier sloot.[5] Archibald Standish Hartrick typeerde hem kort als volgt: 'I should say that he had excellent brains, was an admirable teacher, more sympathetic to novelties than most of his kind'.[6] Andere leerlingen van Cormon lieten zich in vergelijkbare lovende termen over hem uit.[7]

De overgeleverde, karige informatie over de manier waarop in het atelier Cormon werd getekend, geeft weinig verhelderende inzichten in Van Goghs studies. Zijn medestudent Louis Anquetin (1861-1932) beschreef hoe een student zijn tekening begon: op een blad van 45 x 60 cm werd een verticale lijn getrokken ter lengte van de beoogde grootte van de figuur, en daaroverheen drie horizontale lijnen: aan de boven- en onderkant en over het midden. Deze lijnen zocht de student als het ware terug in degene die voor hem



238a Emile Bernard, *Zittende man en staande vrouw*, 1886. Particuliere collectie.



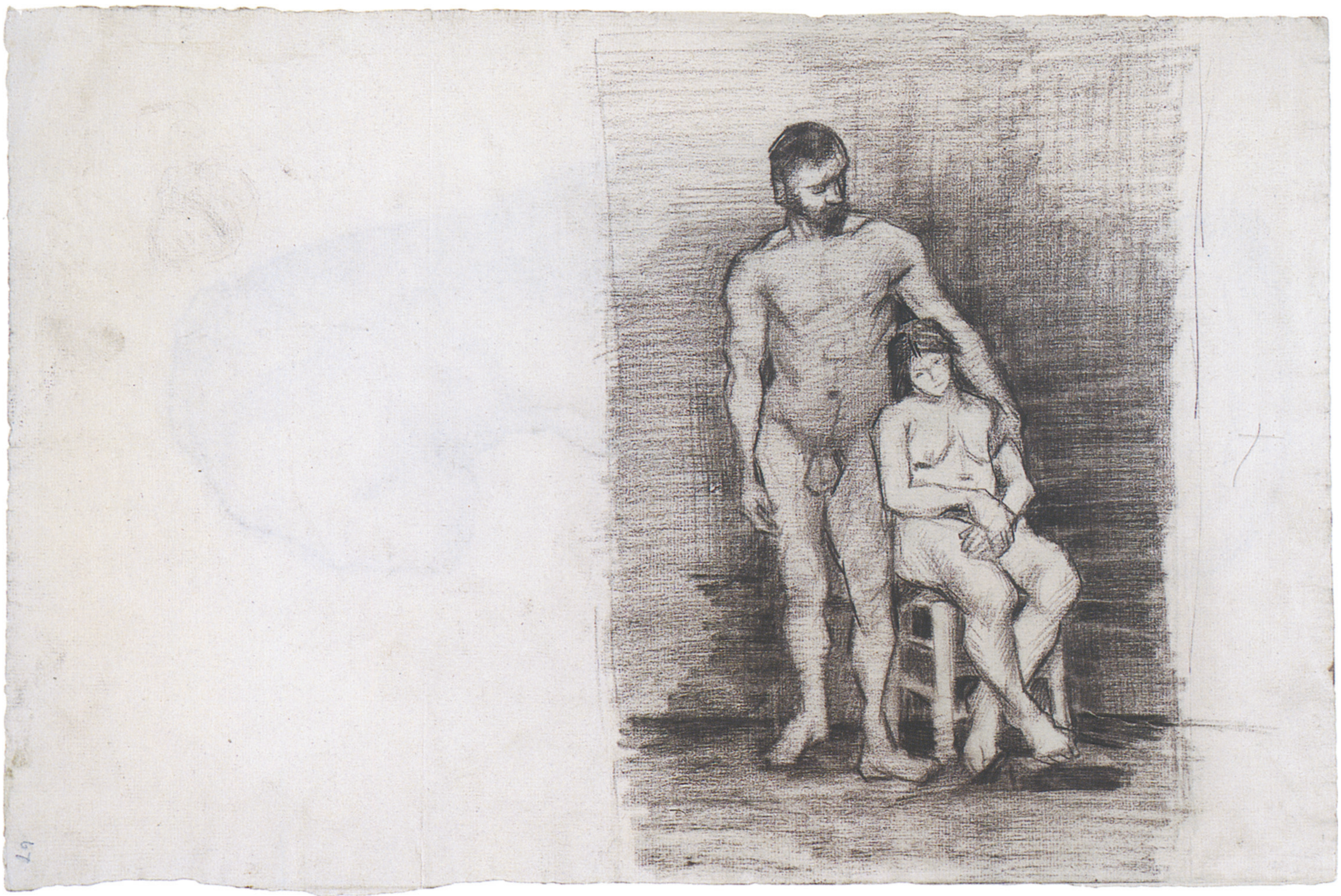


238 Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien

239 Benen van een vrouw



240 Zittend mannelijk naakt op de rug gezien



241 Staand mannelijk en zittend vrouwelijk naakt

poseerde om vast te kunnen stellen waar de relevante contourlijnen van dat model zijn hulplijnen moesten snijden. Dat werd met potlood vastgelegd. Vervolgens werden de proporties gemeten langs de steel van een penseel – aldus Anquetin; een potlood was hiervoor vanzelfsprekend ook geschikt – dat de tekenaar met gestrekte arm tussen zijn oog en het model hield, om hierna zijn metingen en daarmee de juiste contouren op het papier over te brengen.[8] Deze gerenommeerde werkwijze is ook in onze tijd nog gemeengoed.

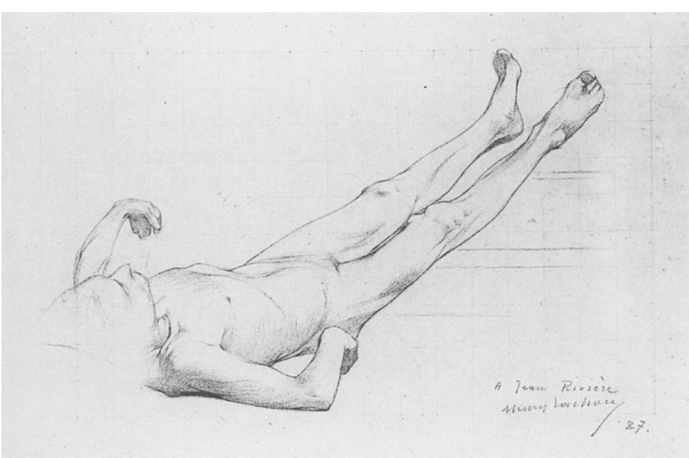
Behalve deze kenschets blijven we verstoken van inzichten in Cormons onderwijspraktijk. Anquetins verhaal lijkt te impliceren dat de leermeester, zoals in het Franse academische onderwijs gebruikelijk was, de nadruk legde op het zoeken van de juiste contouren, om pas in tweede instantie aandacht te besteden aan de wezenlijke massa's en volumes. Hoe een en ander in zijn werk ging – het gebruik van fonds, het al dan niet toepassen van arceringen of juist van gedoezelde partijen om schaduwwerking weer te geven – is niet overgeleverd. Het valt tot op bepaalde hoogte af te lezen aan de werken van studenten; behalve de tekeningen van Van Gogh is er een grote groep studies van Toulouse-Lautrec, die bewaard wordt in het Musée Toulouse-Lautrec in Albi, en verder kennen we een blad van Emile Bernard (*afb. 238a*) en een tekening van Henri Rachou (*afb. 238b*).[9] Ook uit deze werken komt het beeld naar voren van een tekendocent die niet bijster rigide was in zijn onderwijs.[10] Het weergeven van niet meer dan de juiste contouren – in de zogenaamde *dessin au trait* – vinden we bij Van Gogh niet in een zuivere vorm terug, al is de schaduwwerking soms niet meer dan rudimentair. Bij Toulouse-Lautrec wordt dat type tekening nog minder aangetroffen.[11] De studiebladen van beide

8 Anquetin 1912, z.p. aangehaald in Destremau 1996, p. 176.

9 Henri Rachou (1856-1944), landschapschilder uit Toulouse.

10 Zie voor een kenschets van het Franse academische tekenonderwijs in de negentiende eeuw Boime 1986, met name pp. 24-36.

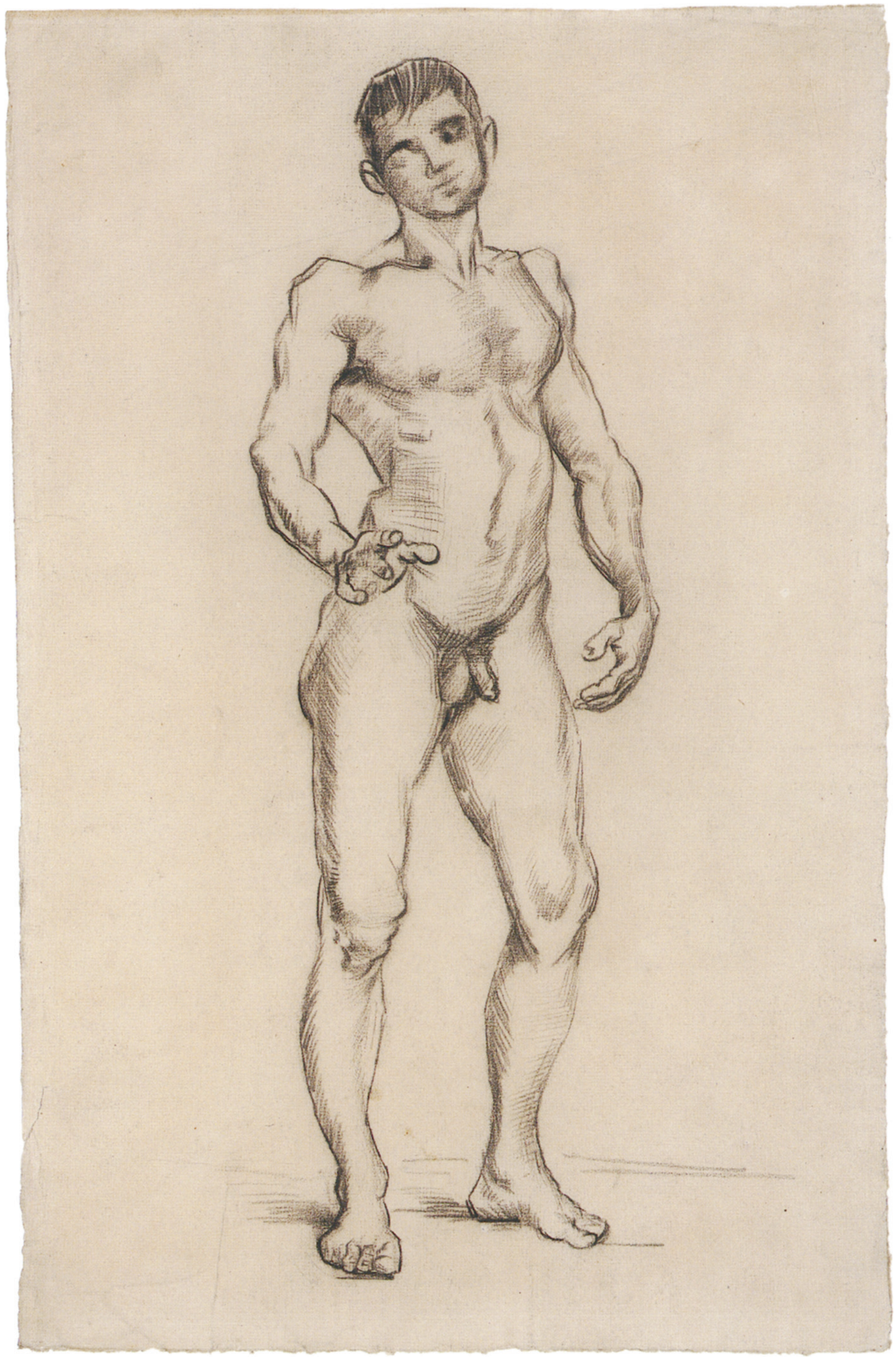
11 Het academische werk van Toulouse-Lautrec en zijn studie bij Cormon wordt beschreven in Murray 1991, pp. 39-89.



238b Henri Rachou, *Liggende man*, 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



238c Henri de Toulouse-Lautrec, *Liggende man*, ca. 1886. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

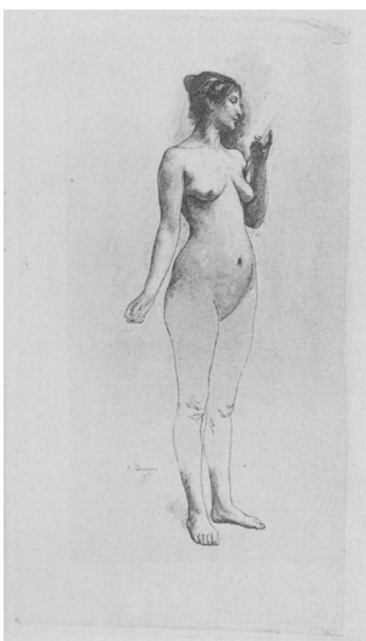


242 Staand mannelijk naakt van voren gezien



243 Staand mannelijk naakt van voren gezien

12 Van Rachou was tot voor kort geen academische studie bekend. Bij een bezoek aan Toulouse bracht Jean Penent, conservator van het Musée Paul Dupuy, ons in contact met Galerie Moulins, waar het hier gepubliceerde blad werd bewaard. Het draagt de annotatie 'à Jean Rivière / Henri Rachou 87'. Het ging van de familie Rivière over in de handen van de galeriehouder.
13 Hij had het materiaal vroeg in zijn carrière beproefd, maar tekende er niet graag mee; zie Tekeningen 1, p. 30, noot 35.
14 Brief 687/539.
15 De vrouw is mogelijk identiek aan het model in een studie van Toulouse-Lautrec (Dortu 1971, D 2.590).
16 Dortu 1971, D 2.444.



238d Fernand Cormon, *Staand vrouwelijk naakt met stok*, 1897. New York, Shepherd Gallery.

kunstenaars laten zich overwegend typeren als *dessins ombrés*: studies waarin gemodelleerd wordt met schaduwen. Traditioneel gebeurde dat laatste in het Franse onderwijs vooral door middel van arceringen. Het gebruik van de doezelaar was lange tijd omstreden, maar in de late negentiende eeuw was het een geaccepteerd hulpmiddel geworden. Uit de werken van Van Gogh en Toulouse-Lautrec valt af te leiden dat bij Cormon het doezelen dagelijkse praktijk was. De enige thans bekende naaktstudie van medestudent Henri Rachou, een in verkort getekend liggend model dat wat de houding betreft vergelijkbaar is met enkele studies van Toulouse-Lautrec (*afb. 238b, c*), geeft eveneens de indruk van een in dat opzicht weinig dwingende begeleiding.[12]

Van het door Anquetin beschreven procédé met hulplijnen is niet veel terug te vinden in Van Goghs studies naar naakt model, de *académies*, noch in de studies naar gipsmodel (*à la bosse*). Slechts in één werk uit die laatste categorie (*cat. 263*) is een vage verticale potloodlijn te zien die mogelijk een dergelijke hulplijn was. Ze zijn wel goed zichtbaar in tekeningen van Cormon zelf (*afb. 238d*) en in verscheidene academiewerken van Toulouse-Lautrec. Het ontbreken ervan bij Van Gogh kan op verschillende manieren worden uitgelegd. Enerzijds is het mogelijk dat hij dergelijke lijnen wel gebruikte, maar ze weer verwijderde als ze hun functie vervuld hadden. In de meeste figuur- en gipsstudies zijn langs de contouren fragmentarische sporen van houtskool terug te vinden. Daarmee gaf Van Gogh een eerste aanzet voor de omtrekslijnen, om vervolgens meestal in zwart krijt verder te werken. De contouren in houtskool veegde hij daarna met een veer weg, zoals dat materiaal toelaat. Het zwarte krijt daarentegen hecht aanzienlijk beter aan het papier, en werd daarom niet tegelijkertijd weggepoetst. Indien Van Gogh gebruik maakte van dunne hulplijnen in houtskool, dan kon hij die eveneens uitwissen. Dat ze bij Toulouse-Lautrec in meerdere werken bewaard zijn gebleven, is eenvoudig te verklaren: hij werkte vrijwel uitsluitend in houtskool, en kon daarom niet zo selectief wegvegen als Van Gogh in diens meer bestendige studies in zwart krijt. Houtskool wordt in Van Goghs œuvre maar sporadisch aangetroffen, en dan nog vrijwel alleen als een dergelijk 'ondersteunend' materiaal.[13]

Waarschijnlijker dan voorgaande redenering is echter dat Van Gogh Cormons systeem goeddeels negeerde. In een brief uit Arles uit september 1888 herinnerde hij er Theo aan dat hij sterk van mening verschilde met Cormon wat betreft het meten van een motief.[14] Voor Cormon was dat bittere noodzaak, terwijl Van Gogh vooral intuïtief te werk ging. Het is goed denkbaar dat dit meningsverschil de belangrijkste reden was voor de korte duur van Van Goghs Parijse studieperiode.

De reeds vermelde, door Anquetin genoemde papiermaat van 45 × 60 cm

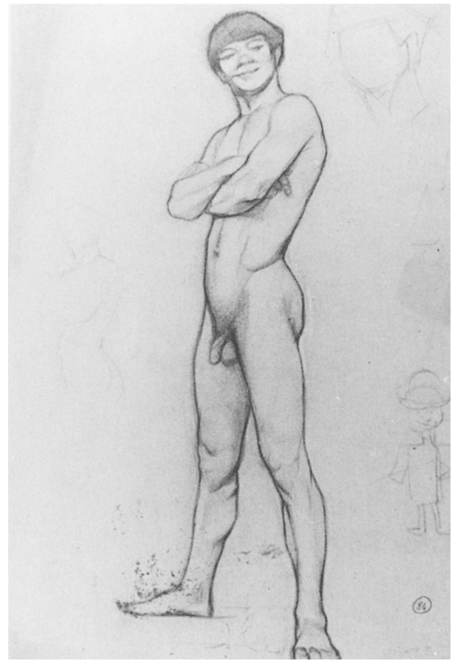
is maar iets kleiner dan die van de door Van Gogh gebruikte bladen, hoewel het merendeel van zijn studies op de helft van zo'n vel werd getekend. Slechts twee figuurstudies werden op een heel vel gemaakt, catalogusnummers 238 en 240, en dat laatste werd door Van Gogh doorgescheurd. De studies van Toulouse-Lautrec zijn allemaal gemaakt op hele vellen.

Uit het grote aantal studies naar levend model van Lautrec valt op te maken dat er bij het modeltekenen bij Cormon vermoedelijk louter naar naaktmodel werd gewerkt, want geen enkel model in de ongeveer 150 bladen poseert in kleding. Van Goghs studies naar gekleed model horen mede daarom niet bij Cormon thuis, zoals al eerder werd gesteld (*cats. 219-224*): zij ontstonden te Antwerpen.

Dat de hier behandelde naaktstudies inderdaad uit Van Goghs leertijd bij Cormon stammen vindt zijn bewijs in een aantal opvallende kenmerken in deze groep en in die van de gipsen, en in enkele raakvlakken met de werken van Toulouse-Lautrec en Cormon zelf. De combinatie van studie naar gipsmodel en naar naakt op één blad wijst onweerlegbaar in de richting van Cormon, want alleen daar, en niet aan de Antwerpse academie, had Van Gogh de kans zich in beide genres te oefenen. Het blad *Idool en schetsen van Venus* (*cat. 254*) bevat op de keerzijde een *Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien* (*cat. 238*). Het betreft een blad dat Van Gogh in zijn geheel voor een studie ten voeten uit gebruikte, maar dat hij op een bepaald moment in twee ongelijke stukken scheurde.[15] Op de keerzijde van het gedeelte met de voeten van dit vrouwelijk model (*cat. 239*) vinden we weer een gipsstudie (*cat. 267*). De combinatie van studie naar gipsmodel en naar naakt komt ook voor bij *Zittend mannelijk naakt op de rug gezien* (*cat. 240*) en bij *Staand mannelijk en zittend vrouwelijk naakt* (*cat. 241*). Zij hebben respectievelijk een studie naar een gipsen buste naar een origineel van Antonio del Pollaiuolo (*cat. 259*) en een *Venustorso* (*cat. 265*) op de keerzijde. Van de buste is bekend dat zij zich in Cormons atelier bevond; ook Toulouse-Lautrec tekende haar daar (zie *cats. 251-271*).

Eveneens bij Cormon ontstonden twee tekeningen in zwart krijt van een atletisch gebouwde jonge man (*cats. 242, 243*), en een schets in potlood en inkt van hetzelfde model (*cat. 244*). Het bewijs dat hij bij Cormon poseerde wordt geleverd door een studie die Toulouse-Lautrec daar maakte: de door hem weergegeven jongeman lijkt in figuur, gelaatstrekken en het donkere haar sterk op het door Van Gogh getekende model (*afb. 238e*). In een getekend portret dat Lautrec in diezelfde tijd maakte, lijkt hij nogmaals uitgebeeld te zijn.[16]

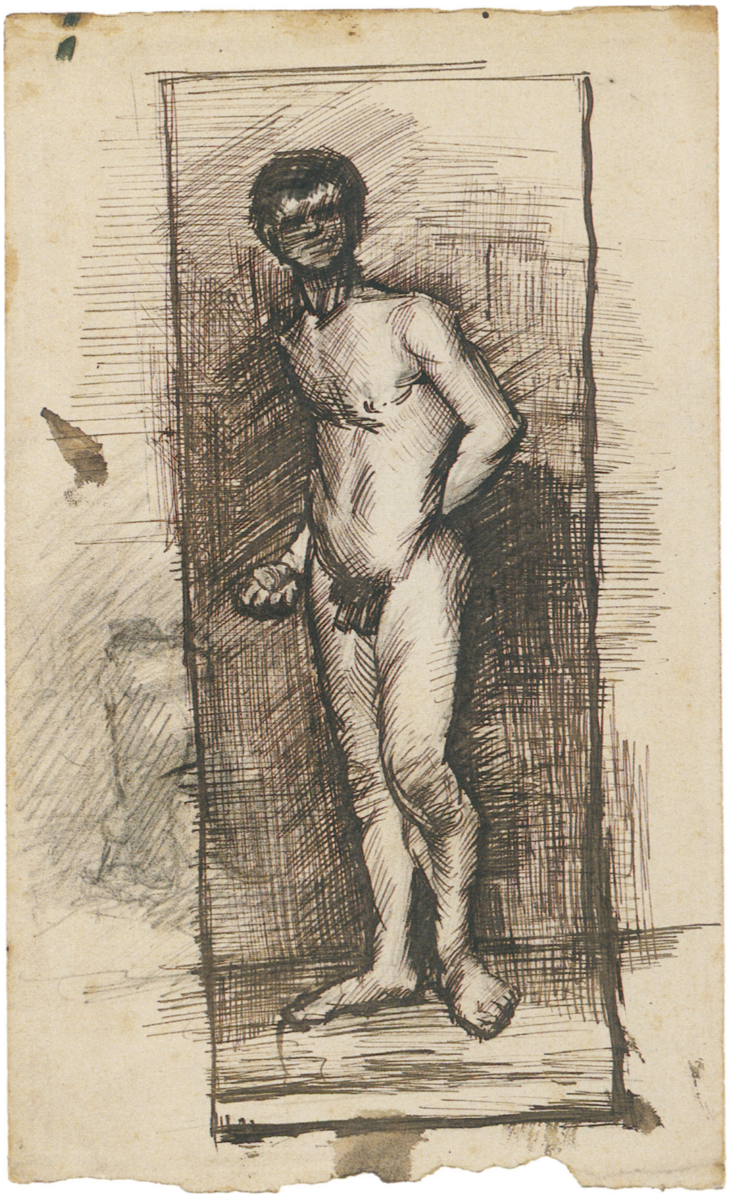
Enkele naaktstudies van een meisje van een jaar of zeven zijn op meerdere manieren tot Cormon te herleiden. Ten eerste is een naakt kind ook te zien op een tekening van de leermeester zelf (*afb. 238f*), wat erop wijst dat hij de studie van een jeugdig (naakt)model van belang achtte. En in Van Goghs



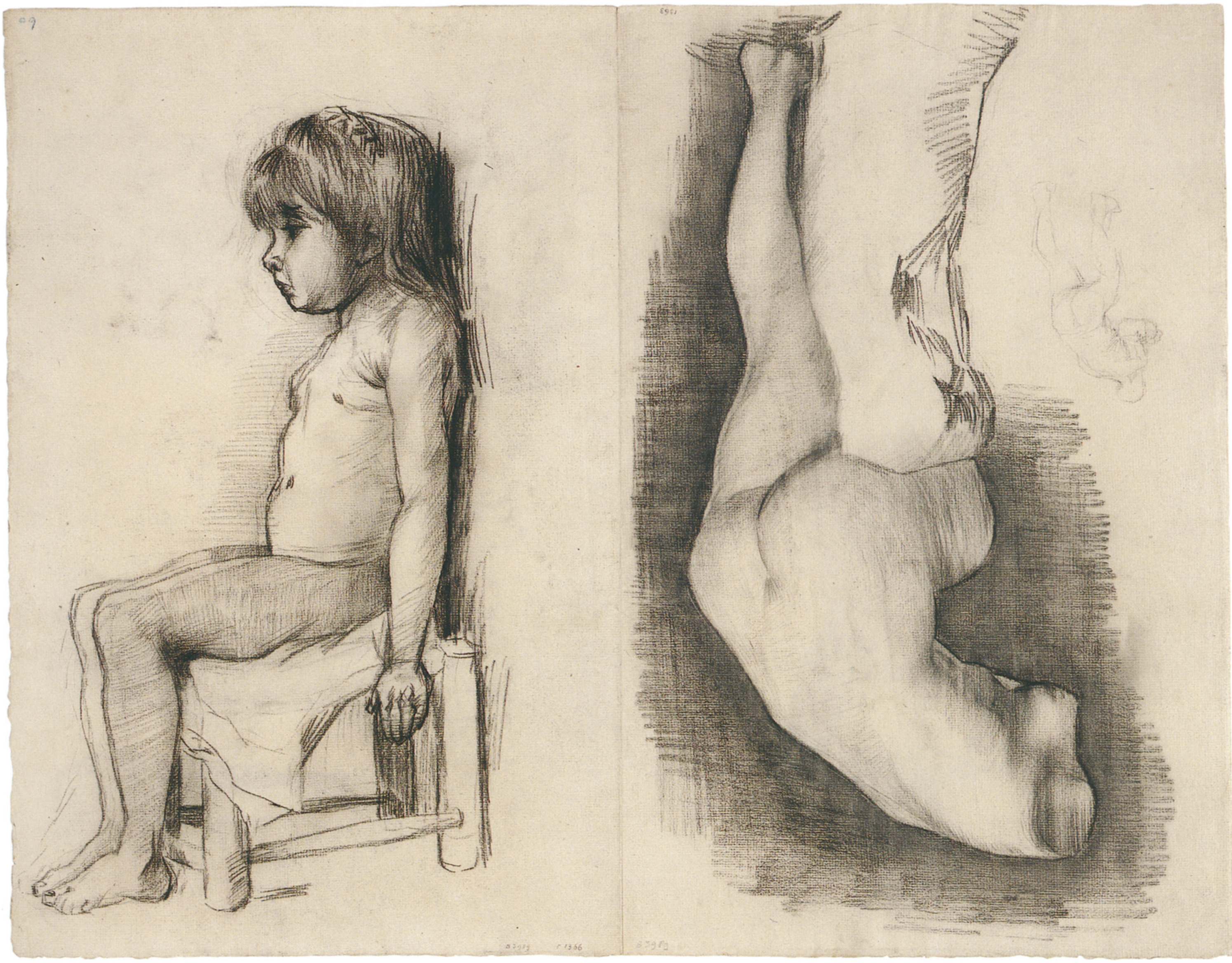
238e Henri de Toulouse-Lautrec, *Staande man van voren gezien*, ca. 1886. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.



238f Fernand Cormon, *Meisje*, ca. 1884. New York, Particuliere collectie.



244 Staand mannelijk naakt van voren gezien



245 Zittend meisje en Venus

tekeningen wijst de combinatie van gips- en naaktstudies ook hier weer in de richting van Cormon: een volledig blad vergé bevat op de linkerhelft van de versozijde een gipsstudie van *Venus*, op de andere helft, een halve slag gedraaid, het timide kijkende kind, dat met de rug tegen de muur op een krukje zit (*cat. 245*). De voorzijde van dit blad toont op de ene helft een studie van een weergave van de *Spierman* van Jean-Antoine Houdon (1741-1828), en een kleinere schets van de *Venus* die ook aan de versozijde van het blad is getekend (*cat. 246*). Op de andere helft van deze zijde zijn vier kleinere studies van het meisje gemaakt. Nog een blad, ditmaal getekend op een kwart vel, toont haar frontaal (*cat. 247*). Het kind is bovendien afgebeeld op een klein schilderij van Van Gogh (*afb. 238g*), eveneens een studie.[17]

Het enigszins summier uitgewerkte *Zittend vrouwelijk naakt* (*cat. 248*) ontstond eveneens bij Cormon, want hetzelfde model is met vrij grote zekerheid te herkennen in twee werken van Toulouse-Lautrec: het gelaat, hoewel zeker bij Van Gogh schetsmatig, komt overeen, het haar is in beide gevallen opgestoken, en er is een duidelijke gelijkenis in de slanke, maar ook wat compacte lichaamsbouw (*afb. 238h*).[18] De studie *Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien* (*cat. 249*) geeft, gelet op haardracht en figuur, mogelijk hetzelfde model weer, maar doordat ze schuin van achteren is afgebeeld, is dat niet helemaal zeker. Tussen de twee vrouwennaakten bestaan technische overeenkomsten: ze zijn allebei in potlood uitgevoerd, en de lichtval in het haar is op een vergelijkbare manier gesuggereerd. De staande vrouw is getekend op een vel koelgrijs velijn met watermerk J WHATMAN 1884. Dat komt verder bij de Parijse naaktstudies niet voor, maar wel bij een oefening naar gipsmodel (*cat. 257*). Zoals al is opgemerkt bij de Antwerpse figuurstudies, waarvan er enkele op dergelijk papier werden gemaakt, geeft deze door Van Gogh veelgebruikte papiersoort geen sterke aanknopingspunten voor de datering (*cats. 219-224*). De manier waarop de achtergrond is ingevuld, een zelfde werkwijze als in studies naar gipsmodel zoals catalogusnummers 264 en 267, wijst echter wel op een ontstaan in Parijs.

Nog een dwarsverband tussen deze groep naaktstudies en die van de gipsen enerzijds en werken van Toulouse-Lautrec uit het atelier van Cormon anderzijds, is het papier dat Van Gogh voor een flink aantal van zijn werken gebruikte, een vergé met watermerk MICHALLET. Dat is ook terug te vinden in de academische studies van Toulouse-Lautrec die in het Musée Toulouse-Lautrec in Albi worden bewaard: van de grote groep naaktstudies daar is maar liefst 95 % gemaakt op Michallet vergé, bij de gipsen is dat een vergelijkbaar percentage.[19] Die overeenkomst is des te opvallender omdat dit watermerk verder vrijwel ontbreekt in Van Goghs œuvre; voor zover bekend komt het slechts voor in twee andere werken: een voorstelling van een lezende boer bij het vuur die hij in 1881 in Etten maakte, en een studie van een hand die vermoedelijk uit

17 Een röntgenopname daarvan laat zien dat ze geschilderd werd over een bloemstilleven, het genre waarmee Van Gogh in Parijs zijn koloriet trachtte te verlevendigen. (Zie de inleiding, afb. 13).

18 Het afgebeelde blad is Dortu 1971, D 2.477, het andere werk is D 2.531.

19 Wij onderzochten in Albi 144 van de naaktstudies die daar bewaard worden (de hier gebruikte nummers verwijzen naar Dortu 1971). 137 daarvan hebben een Michallet-watermerk (deze werken vallen in twee groepen uiteen: een deel ervan is gemaakt op dun vergé met een langwerpig watermerk, de rest op een zwaarder vergé met een compacter watermerk). Van de andere zeven werken heeft er één geen watermerk (D 2.513); een blad heeft watermerk L.BERVILLE Lalanne *(D 2.567); een blad* AL PL BAS *(D 2.455); drie werken hebben watermerk* ED&Cie PL BAS *(D 2.430, 2.466 en 2.518); een werk heeft a.g.m. Glaslan (D 2.505). Van de onderzochte gipsstudies is alleen D 2.618 niet getekend op Michallet-papier, maar op overtrekpapier zonder watermerk.*



238g *Zittend meisje* (F 215 JH 1045), oktober 1886-januari 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Saint-Rémy stamt.[20] Het lijkt erop dat de leerlingen dit vergé in de nabijheid van het atelier of direct van Cormon zelf konden kopen. Van de naaktstudies zijn het aan twee zijden betekende blad met catalogusnummers 245 en 246, het in tweeën gescheurde vel met *Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien* en *Benen van een vrouw* (*cats. 238, 239*) en de naaktstudie van een zittende vrouw (*cat. 248*) op deze papiersoort gemaakt. Drie vergé bladen hebben andere watermerken: catalogusnummers 242 en 243 zaten ooit aan elkaar en vormden een heel vel met watermerken AL en PL BAS; een blad met studies van voeten (*cat. 250*) heeft het watermerk Lalanne. Ook deze watermerken worden aangetroffen in de studies van Lautrec.[21] Slechts een van Van Goghs figuurstudies (*cat. 249*) is gemaakt op velijn papier, het koelgrijze papier van de Whatman-fabriek.

Van Gogh tekende zijn studies meestal met zwart krijt. Alleen de kleine schets van de donkerharige jongeman (*cat. 244*) werd met pen getekend, terwijl hij voor de studies van de vrouw met het opgestoken haar (*cats. 248* en *249*) potlood gebruikte.

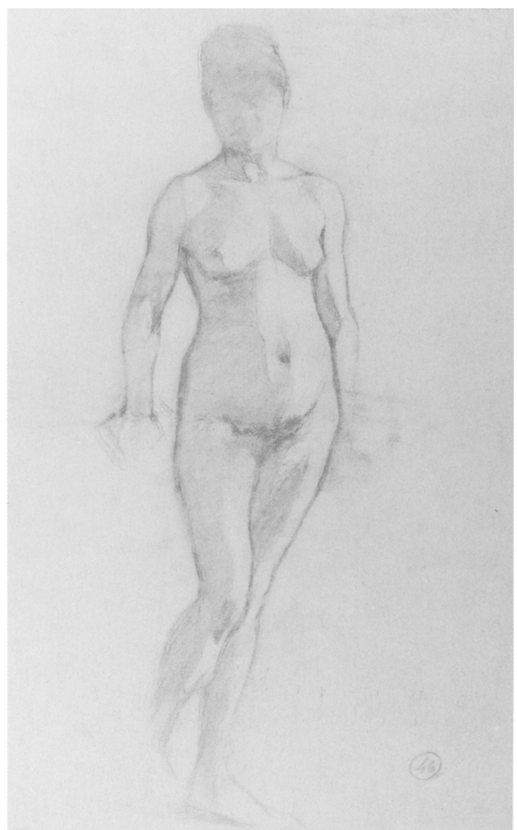
De werken hebben verschillende intenties. Hoewel er bij Van Gogh geen harde scheidslijn valt te trekken tussen *dessin au trait* en *dessin ombré*, kan van de meeste bladen eenduidig worden vastgesteld wat de primaire bedoeling van de oefening was: in sommige gevallen ligt de nadruk sterk op het correct weergeven van de contour; bij andere bladen is de schaduw (en daarmee het modelleren) het eigenlijke onderwerp van studie. Enkele bladen laten zien dat Van Gogh trachtte die twee oefeningen met elkaar in evenwicht te brengen.

Zittend vrouwelijk naakt (*cat. 248*), waarin lijnen van een eerste opzet te zien zijn, valt vooral op door de contouren; de schaduwwerking is minimaal. Hier speelde mogelijk een rol dat de schets niet werd voltooid. Van Gogh creëerde lichtval in het haar door uitsparing. Links van de vrouw zijn contouren zichtbaar van een been van een mannelijk naakt of een gips. Een aantal diagonale strepen rechts van het hoofd onttrekt zich aan een duiding. De schetsmatig aangegeven kruk waarop het model zit lijkt identiek aan die waarop de ruggelings poserende man zit in catalogusnummer 240. Mogelijk is de zittende vrouw identiek aan het model in *Staand mannnelijk en zittend vrouwelijk naakt* (*cat. 241*), maar ze is daar zo schetsmatig uitgebeeld dat daar slechts naar kan worden geraden.

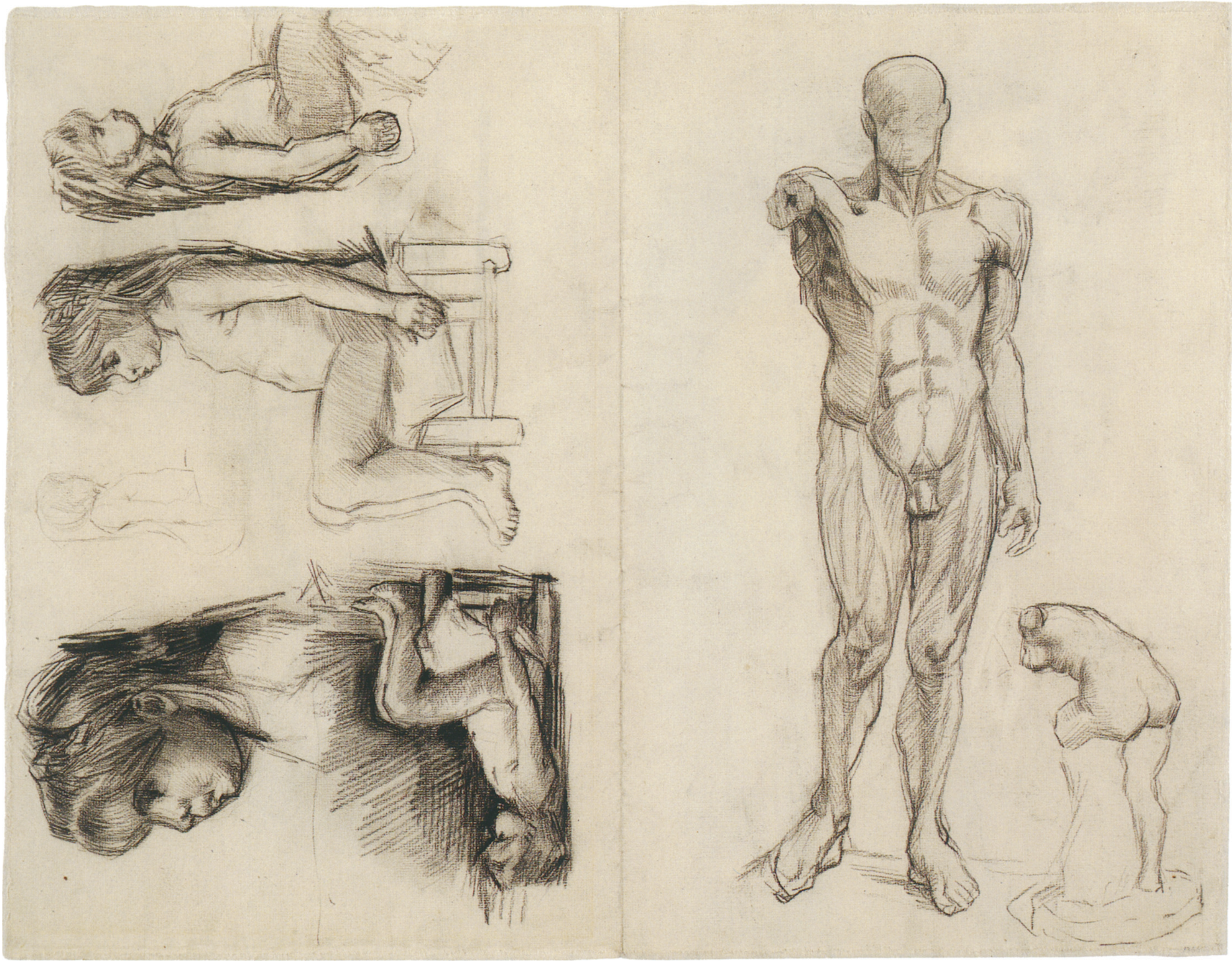
De verwante potloodtekening *Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien* (*cat. 249*) heeft zowel krachtige contouren als een redelijk uitgewerkte schaduwval, die met arceringen en doezelaar werd gemaakt. Opvallend is het krachtig gearceerde fond dat de figuur extra volume verleent. Hoewel de voorstelling dus tamelijk veel aandacht kreeg en de hoekige tekentrant kenmerkend is voor Van Gogh, maakt het blad uiteindelijk een zoekende indruk: de schaduwen lijken snel en zelfs wat lukraak aangebracht. De linkerarm zit weinig

20 Respectievelijk F 897 JH 63 en F 1727 JH 610. Van het laatste blad, een schets van een hand en – vermoedelijk – delen van een been, zijn alleen de contouren uitgewerkt, details zijn zeer schetsmatig. Hulsker dateert het in Nuenen, De la Faille rekent het tot de in Saint-Rémy gemaakte handenstudies. Heenk 1995, p. 145, dateert het op grond van het watermerk te Parijs. Hier wordt het tot de werken uit Saint-Rémy gerekend, zij het met een slag om de arm: een solide datering van het blad is niet goed mogelijk.

21 Zie noot 19.



238h Henri de Toulouse-Lautrec, *Staande vrouw van voren gezien*, ca. 1886. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.



246 Studies van een zittend meisje, spierman en Venus



247 Zittend meisje van voren gezien

overtuigend aan het lichaam vast, en de weergave van de linkerheup is evenmin bijzonder geslaagd.

Rudimentaire schaduwwerking en een nadruk op de contouren zijn kenmerken van de twee onderling sterk vergelijkbare varianten van *Staand mannelijk naakt van voren gezien* (*cats. 242* en *243*). Voor deze twee in zwart krijt uitgevoerde bladen poseerde de atletische jongeman. In beide voorstellingen houdt hij zijn rechterhand enigszins geheven, wijzend in de richting van de beschouwer. Van Gogh heeft het verkort van arm en hand goed weten vast te leggen. De contouren worden hier, net als in het voorgaande blad, gekenmerkt door hun hoekigheid: Van Gogh tastte met rechte lijnen de omtrekken af, wat vooral in catalogusnummer 243, waarvan de lijnen sterker aangezet zijn, goed te zien is. Wel is de trefzekerheid van deze bladen aanzienlijk groter. Ze vormden zoals reeds vermeld ooit één blad: de linkerzijde van catalogusnummer 242 past, als het blad achterstevoren wordt gedraaid, aan de linkerzijde van catalogusnummer 243, en mogelijk tekende Van Gogh dus op een dubbelgevouwen blad dat later in tweeën werd gescheurd. Catalogusnummer 243 werd het slachtoffer van een ateliergrap toen Van Gogh of een medestudent er met dunne lijnen een penis in erectie aan toevoegde.

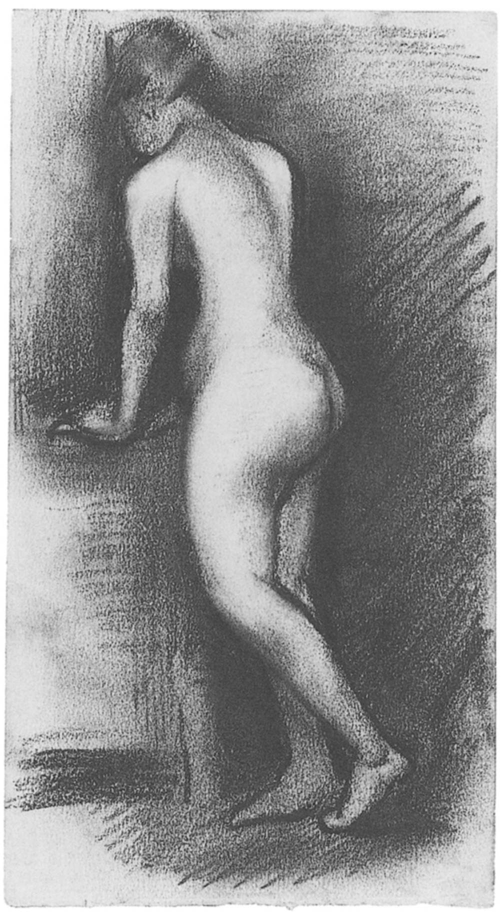
Zeer fraai is de modellering in *Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien* en in het bijbehorende *Benen van een vrouw* (*cats. 238* en *239*). Aangezien Van Gogh het blad doorscheurde, was hij kennelijk niet bijster ingenomen met deze op een volledig vel getekende studie, die desondanks de meest geacheveerde van de modeltekeningen is: de schaduwwerking is zorgvuldig vormgegeven met een combinatie van arceren en doezelen en de hooglichten in de rechterarm en -heup zijn zeer overtuigend. Van Goghs onvrede betrof vrijwel zeker het gezicht, dat een dubbele contour heeft die storend werkt. De vrouw is getekend in een zwart krijt met een kenmerkend bruin zweem dat enkele



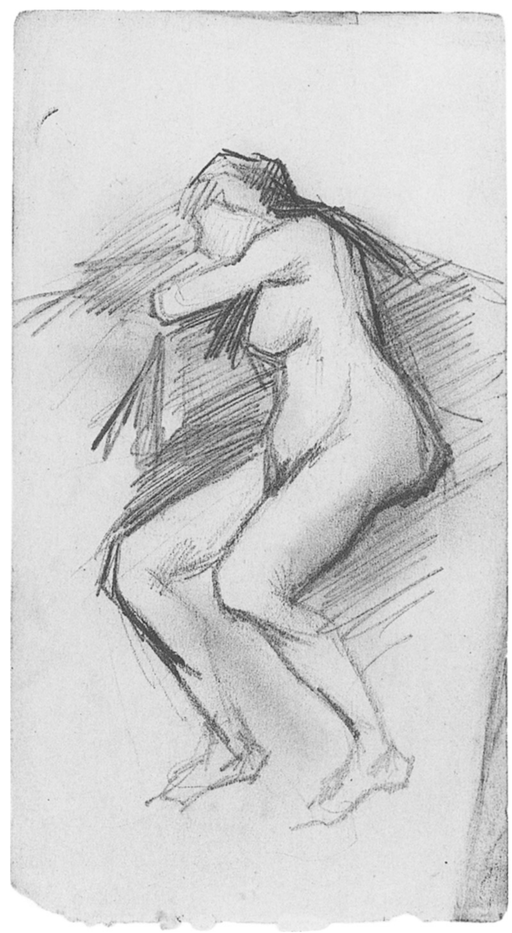
238i Verso van cat. 244.

keren in Parijse werken voorkomt, en dat vaak voor houtskool is aangezien. Langs de benedenrand, links van de benen, heeft het blad een vetvlek die ontstond nadat het in tweeën werd gescheurd, want het deel met benen en voeten is schoon gebleven. Van dat laatste werd overigens later nog eens een strook van zo'n vijf centimeter afgescheurd om de voorstelling aan de keerzijde meer centraal op het blad te plaatsen (zie *cat. 267*).

Eveneens goed geslaagd in schaduwwerking maar wat minder in de uitwerking van de kop, waar aan de achterzijde een stukje werd toegevoegd, is *Zittend mannelijk naakt op de rug gezien* (*cat. 240*). Hij is weergegeven op een heel tekenvel. Van Gogh ging hier op dezelfde manier tewerk met arceringen en doezelaar als in de vorige tekening. De eerste opzet werd vermoedelijk met zwart krijt uitgevoerd en liet zich niet makkelijk verwijderen. Van Gogh gaf het perspectief van de kruk secuur weer, al oogt dat een beetje merkwaardig in de zitting: de man zit waarschijnlijk op een doek die deels afhangt.



238j Schetsboekblad met naaktstudie, oktober 1886-januari 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



238k Schetsboekblad met naaktstudie, oktober 1886-januari 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



248 Zittend vrouwelijk naakt



249 Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien

22 *De identificatie stamt van Heenk 1995, p. 144. Het betreffende werk (Dortu 1971, D P. 184) bevindt zich in een particuliere collectie en laat een naakte man zien die marmer polijst (zie tent. cat. Toulouse-Lautrec, Parijs (Grand Palais) 1992, cat. 21).*

23 *Zoals opgemerkt in Heenk 1995, p. 139. Zij brengt het in verband met een opmerking van Van Gogh in brief 562/451, zie cat. 218.*

Mogelijk treffen we ook deze man aan bij Toulouse-Lautrec, in dit geval in een schilderij.[22]

Contour en schaduw zijn weloverwogen op elkaar afgestemd in de tekeningen van het kind in het aan twee zijden betekende studieblad op volledige grootte, *Zittend meisje en Venus* (*cat. 245*) en *Studies van een zittend meisje, spierman en Venus* (*cat. 246*). Noch het contour, noch de schaduw heeft de overhand en het kind is, mede dankzij de aandachtige wijze waarop Van Gogh haar gezicht uitwerkte, zeer raak getypeerd. In catalogusnummer 245 poseert ze stijfjes, zittend op een laag krukje waarover een doek is gelegd, de rug strak tegen de muur gedrukt. Deze studie beslaat een helft van het blad, het andere deel werd gevuld met een gipsstudie naar Venus, ten opzichte van het kind ondersteboven gezien. Daar gebruikte Van Gogh, net als bij catalogusnummer 249, een donker fond om de figuur meer volume te geven. Terzijde van het beeld schetste hij de kleine figuur van een bokser, waarvoor de houding van het beeld als uitgangspunt diende.[23] Een vergelijkbare 'vertaling' van zo'n houding zagen we al bij *De discuswerper* (*cat. 218*).

De keerzijde bevat weer op de ene helft studies van het meisje, op de andere helft studies naar gipsmodel (*cat. 246*). Het meisje dat ook hier weer op het krukje zit met de rug tegen de muur gedrukt, is weergegeven in vier studies die variëren van een grof geschetst zijaanzicht tot een gedetailleerde weergave van haar gelaat. Net als in het voorgaande blad is het haar deels gevlochten. De andere helft van het blad laat de spierman zien, ditmaal – als enige van die studies – van voren gezien. Dat de nadruk bij hem op schaduwen en arcering ligt is vanzelfsprekend, want een dergelijk gipsmodel was bedoeld om de musculatuur van het menselijk lichaam te leren weergeven. Ten opzichte van de andere spiermannen is hij hier vrij nauwkeurig getekend. Zijn bovenlijf kreeg volume door korte parallelle arceringen. Voeten en hoofd werden slechts oppervlakkig uitgewerkt. Rechts van hem is, klein en schetsmatig uitgevoerd, weer de gipsen torso weergegeven die ook aan de keerzijde voorkomt (*cat. 245*).



238¹ Schetsboekblad met naaktstudie, oktober 1886-januari 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Zittend meisje van voren gezien (*cat. 247*) toont nogmaals het kind, ditmaal aanzienlijk schetsmatiger dan in het merendeel van de andere studies. Ook hier geeft Van Gogh door middel van een fond dimensie aan de voorstelling. Niet helemaal uitgegumde lijnen bij haar linkerbeen laten zien dat dit been eerst iets verder naar rechts stond (gezien vanuit de beschouwer).

In *Staand mannelijk en zittend vrouwelijk naakt* (*cat. 241*) streefde Van Gogh eveneens naar de suggestie van diepte. De oefening lijkt hier niet zozeer het modelleren van de lichamen te betreffen, als wel het bereiken van een ruimtelijk effect door middel van licht-donker verschillen tussen figuren en achtergrond. Van Gogh probeerde in die achtergrond nuances aan te brengen door te krassen met een scherp voorwerp, door doezelen en door het krijt



250 Voeten

24 *Dortu 1971, D 2.578, Musée Toulouse-Lautrec. De vrouw is door Van Gogh te weinig gedetailleerd weergeven om een identificatie mogelijk te maken. De man bij Toulouse-Lautrec is dezelfde als het model in de hier afgebeelde tekening van Bernard (afb. 238a). Hij is duidelijk kalend en ouder dan het mannelijke model bij Van Gogh.*

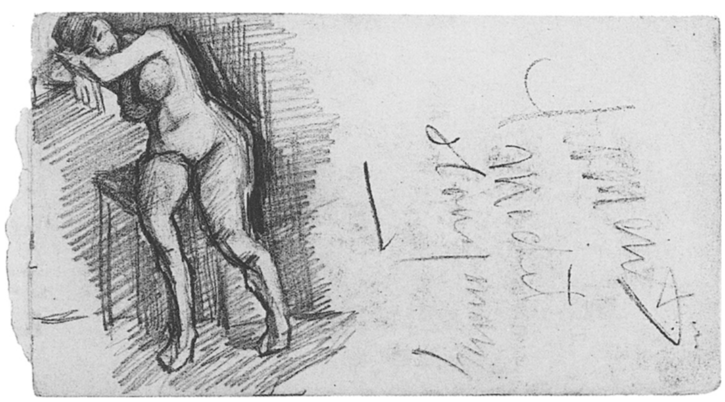
25 *Zie Van der Wolk 1986, pp. 142-47.*

met een vochtig penseel te bewerken. Het krijt dat hij gebruikte heeft, net als bij catalogusnummers 238 en 239, een bruin zweem. Het blad is links omgevouwen geweest, waardoor de voorstelling centraal kwam te staan. Op dat linkerdeel is heel vaag een schetsje te zien, mogelijk een kop met een hoedje voorstellend. Het poserende paar is ten onrechte wel identiek genoemd aan een man en vrouw bij Toulouse-Lautrec.[24]

Voeten (*cat. 250*) is zonder meer een academiestudie, al is het niet uit te maken of we hier van doen hebben met een studie naar gipsmodel of dat de voeten toebehoorden aan een levend naakt. De contouren ervan zijn krachtig aangezet, maar het is de schaduw die hier in het bijzonder is bestudeerd en uitgewerkt met arcering en doezelaar. Van Gogh gebruikte daarvoor een iets vetter en meer intens zwart krijt dan voor de contouren. In het been links kraste hij wat materiaal weg. Het blad heeft sporen van een verblijf in het atelier in de vorm van drie grote en een aantal kleinere olievlekken met kleine resten groen en rood pigment.

De pentekening (*cat. 244*), die uit een schetsboek stamt en werd gemaakt over een potloodschets van een spittende man, is niet meer dan een vlugge schets, mogelijk een vingeroefening in clair-obscur van achtergrond en model. Van Gogh gebruikte pennen in twee diktes, en een penseel voor rechter- en onderrand van het kader. De keerzijde laat veertien in precieuze stijl getekende kopjes zien die niet van Van Gogh zijn (*afb. 238i*). Evenmin van zijn hand is een opschrift langs de linkerzijkant, 'Junio 12 188 [een laatste cijfer is onleesbaar]'. Het blad is een van drie schetsbladen – ook catalogusnummer 286 hoort daartoe – die ooit deel uitmaakten van een verder niet meer bekend schetsboek.[25]

Een bewaard gebleven schetsboek dat Van Gogh in Parijs vulde, bevat vier krabbels – waarvan drie zeer haastig gemaakt – van naaktmodellen die bij Cormon zullen zijn bestudeerd (*afb. 238 j-m*).



238m Schetsboekblad met naaktstudie, oktober 1886-januari 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

238 Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
35,2 × 47,3 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 254

Inv. d 160 V/1962
SD 1710r JH 1036

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 441, nr. 2.442; De la Faille 1992, vol. 1, p. 457, vol. 2, pl. cclii; Heenk 1995, p. 145; Hulsker 1996, pp. 226, 227.

Tentoonstellingen
1954-55 Bern, nr. 123 (als F 1368b); 1955 Antwerpen, nr. 216.

239 Benen van een vrouw

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
19,8 × 38,3 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 267

Inv. d 36 V/1962
F 1363fv JH 1036

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 478, 479, 660; Amsterdam 1987, p. 441, nr. 2.443; De la Faille 1992, vol. 1, p. 352, vol. 2, pl. ccxxxii; Heenk 1995, p. 145; Hulsker 1996, pp. 226, 227.

Tentoonstellingen
Geen.

240 Zittend mannelijk naakt op de rug gezien

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
61,7 × 48,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 259

Inv. d 169 V/1962
SD 1701v JH 1085

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 580, 672; Amsterdam 1987, p. 436, nr. 2.411; De la Faille 1992, vol. 1, p. 454, vol. 2, pl. ccl; Heenk 1995, pp. 143-45; Hulsker 1996, pp. 234, 235.

Tentoonstelling
1971-72 Parijs, nr. 153.

241 Staand mannelijk en zittend vrouwelijk naakt

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
31,4 × 47,5 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 265

Inv. d 31 V/1962
F 1363ar JH 1014

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 475, 660; Amsterdam 1987, p. 430, nr. 2.376; De la Faille 1992, vol. 1, p. 351, vol. 2, pl. ccxxxi; Heenk 1995, pp. 145, 270; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

Tentoonstellingen
1962 Londen, nr. 30; 1987-88 Enschede, nr. 57.

242 Staand mannelijk naakt van voren gezien

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,3 × 31,0 cm
Watermerk: pl bas
Niet gesigneerd

Inv. d 45 V/1962
F 1364-1 JH 1007

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, als F 1364, vol. 4, pl. cxxxiv; De la Faille 1970,

pp. 476, 479, 660; Amsterdam 1987, p. 430, nr. 2.377; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, als 1364, 353, vol. 2, pl. CXXXIV; Heenk 1995, pp. 145, 270; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

TENTOONSTELLING
1955 Antwerpen, nr. 214.

243 Staand mannelijk naakt van voren gezien

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,7 × 30,8 cm
Watermerk: AL in banderol
Niet gesigneerd

Inv. d 59 V/1962
F 1364-2 JH 1008

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, als 1364, vol. 4, als 1364, pl. CXXXIV; De la Faille 1970, pp. 476, 479, 660; Amsterdam 1987, p. 430, nr. 2.378; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, als 1364, 353, vol. 2, pl. CXXXIV; Heenk 1995, pp. 145, 270; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

244 Staand mannelijk naakt van voren gezien

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Potlood, pen en penseel in donkerbruine inkt, op papier
21,6 × 13,1 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 30 V/1962
F 1362r JH 1009

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 117, vol. 4, pl. CXXXIV; De la Faille 1970, pp. 475, 660; Van der Wolk 1986, pp. 142, 146; Amsterdam 1987, p. 430, nr. 2.375; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 117, 350, 351, vol. 2, pl. CXXXIV; Heenk 1995, pp. 145, 270; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

TENTOONSTELLING
1962 Londen, nr. 29.

245 Zittend meisje en Venus

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,5 × 62,0 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 246

Inv. d 12 V/1962
F 1366v JH 1044

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, vol. 4, pl. CXXXIV, als F 1363, CXXXV; De la Faille 1970, pp. 483, 660; Amsterdam 1987, p. 436, nr. 2.415; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, 355, vol. 2, pl. CXXXIV, CXXXV; Heenk 1995, pp. 139, 144, 146; Hulsker 1996, pp. 228, 230.

TENTOONSTELLINGEN
1953 Zürich, nr. 58; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 58; 1954-55 Bern, nr. 121; 1955 Antwerpen, nr. 212; 1956 Haarlem, nr. 46.

246 Studies van een zittend meisje, spierman en Venus

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,5 × 62,0 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 245

Inv. d 12 V/1962
F 1366r JH 1039

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, vol. 4, pl. CXXXV, CXXXVI, als 1366 verso; De la Faille 1970, pp. 480, 660; Amsterdam 1987, p. 436, nr. 2.414; Parijs 1988, pp. 68, 69, nr. 15; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, 355, vol. 2, pl. CXXXV, CXXXVI; Heenk 1995, pp. 141, 142, 144, 146; Hulsker 1996, pp. 226, 227, 230.

TENTOONSTELLINGEN
1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 130; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 79 en nr. 80; 1948-49 Den Haag, nr. 228; 1953 Den Haag, nr. 51; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 89; 1988 Parijs, nr. 15.

247 Zittend meisje van voren gezien

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
30,5 × 23,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 430 V/1962
F 1367 JH 1043

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, vol. 4, pl. CXXXVI; Londen 1968, pp. 58, 59, nr. 61; Tralbaut 1969, p. 200; De la Faille 1970, pp. 483, 660; Amsterdam 1987, p. 437, nr. 2.416; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, 355, vol. 2, pl. CXXXVI; Heenk 1995, p. 146; Hulsker 1996, pp. 228, 230.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 348 [*f*150]; 1914-15 Amsterdam, nr. 139; 1920 New York, nr. 17 [$800]; 1931 Amsterdam, nr. 170; 1948-49 Den Haag, nr. 229; 1954-55 Bern, nr. 122; 1955 Antwerpen, nr. 213; 1956 Haarlem, nr. 47; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 61; 1958 Mons, nr. 62; 1964 Zundert, nr. 16; 1966 Parijs & Albi, nr. 29; 1967 Lille & Zürich, nr. 31; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 28; 1968 Luik, nr. 28; 1968-69 Londen, nr. 61; 1971-72 Parijs, nr. 145; 1975 Malmö,

nr. 50; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 50; 1977 Parijs, zonder nr.

248 Zittend vrouwelijk naakt

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Potlood op vergé papier
47,6 × 31,6 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd

Inv. d 21 V/1962
SD 1700 JH 1010

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 580, 672; Amsterdam 1987, p. 431, nr. 2.382; De la Faille 1992, vol. 1, p. 454, vol. 2, pl. CCL; Heenk 1995, pp. 145, 270; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

TENTOONSTELLING
1955 Antwerpen, nr. 217.

249 Staand vrouwelijk naakt op de rug gezien

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Potlood op velijn papier
50,9 × 39,5 cm
Watermerk: J WHATMAN 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 23 V/1962
SD 1698 JH 1012

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 580, 672; Amsterdam 1987, p. 431, nr. 2.380; Otterlo 1990, p. 179; De la Faille 1992, vol. 1, p. 454, vol. 2, pl. CCL; Heenk 1995, pp. 138, 145, 270; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

250 Voeten

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
32,1 × 46,3 cm
Watermerk: Lalanne
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 275

Inv. d 156 V/1962
SD 1703r JH 1083

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 581, 672; Amsterdam 1987, p. 437, nr. 2.417; De la Faille 1992, vol. 1, p. 455, vol. 2, pl. CCLI; Heenk 1995, p. 146; Hulsker 1996, pp. 232, 234, 235.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

251-271 Studies naar gipsen beelden bij Cormon

Het dateren van Van Goghs studies naar gipsen beelden is van oudsher een moeilijke kwestie. Hij tekende ze immers zowel aan de Antwerpse Academie als in het atelier van Cormon, maar ook thuis, in de rue Lepic.[1] Het tekenonderwijs bij Cormon verschilde niet wezenlijk van de lessen aan de Antwerpse Academie, waardoor opmerkelijke technische verschillen in de studies die Van Gogh op beide plaatsen maakte, niet echt zijn te verwachten. Bij de gipsen die hier in de Parijse periode worden geplaatst, is er evenmin sprake van een opvallende stilistische ontwikkeling – wat overigens niet vreemd is bij dergelijke oefeningen waarbij persoonlijke stijl niet op de eerste plaats komt. Alleen bij de studies die Van Gogh thuis maakte ligt een vrijere en snellere stijl voor de hand.[2]

Om vast te stellen welke gipsstudies bij Cormon zijn ontstaan, is gebruik gemaakt van drie soorten gegevens: een foto van het atelier van Cormon waarop een aantal gipsen beelden te zien is; het œuvre van Henri de Toulouse-Lautrec, die tegelijk met Van Gogh op het atelier van Cormon werkte en naar dezelfde beelden tekende; en de combinatie van verschillende studies naar beelden en naaktmodellen, die Van Gogh op één blad weergaf.

Op de groepsfoto uit Cormons atelier uit circa 1885 bevinden zich op een plank tegen de rechtermuur vijf gipsen (*afb. 251a*). Drie ervan zijn door Van Gogh getekend: de meest linkse, een *Venus op één been* (vergelijk *cats. 245, 246, 251, 254, 257, 267, 271*), daarnaast een *Venustorso* die met het linkerbovenbeen op een sokkel staat (vergelijk *cats. 252, 258, 260, 261, 264-266*) en rechts, achter het grote beeld, *Buste van een jonge krijger* naar het origineel van Antonio del Pollaiuolo (1432-1498; vergelijk *cat. 259*). Deze drie beelden komen ook voor in het œuvre van Toulouse-Lautrec.[3] Voor de datering van *Buste van een jonge krijger* in de periode waarin beide kunstenaars bij Cormon werkten, is nog een argument: op de verso van de tekening van Van Gogh staat een figuurstudie naar een mannelijk model dat mogelijk ook in een schilderij van Lautrec voorkomt.[4] Zes gipsen beelden die Van Gogh vastlegde in elf tekeningen, zijn niet bij Toulouse-Lautrec terug te vinden; hij maakte de tekeningen dan ook pas na de periode bij Cormon, in 1887 (*cats. 276-286*).

Nog eens vier beelden kunnen aan deze eerste drie worden toegevoegd omdat Van Gogh ze op hetzelfde blad tekende als andere figuur- of gipsstudies uit Cormons atelier.[5] Zo figureert de beroemde *Spierman* van

1 Voor de gipsafgietsels die Van Gogh thuis had, zie cats. 276-286.

2 Meestal wordt er vanuit gegaan dat alle gipsstudies bij Cormon zijn ontstaan. Alleen Heenk 1995 maakt onderscheid tussen de drie verschillende ontstaansplaatsen, waarbij zij dezelfde redenatie volgt als wij hier doen. Van der Wolk in Otterlo 1990, p. 179, dateert cat. 257 op basis van het gebruikte papier ten onrechte in Antwerpen (zie noot 33). De latere datering van de thuis gemaakte studies is niet alleen op stijl gebaseerd. Ook de combinatie met andere onderwerpen op één blad en het bestaan van fel gekleurde schilderijen van vier van die beelden spelen een rol. Deze groep van elf tekeningen wordt in cats. 276-286 beschreven.

3 Wat betreft de tekeningen zijn dit Dortu 1971, D. 2.603, D. 2.605, D. 2.611; het enige schilderij is Dortu 1971, P. 216.

4 Zie cat. 240.

5 Zie ook cats. 238-250.

Jean-Antoine Houdon (1741-1828) op een vel waarop zowel een zittend meisje als een Venusbeeld is getekend (*cats. 245, 246*). Op een ander blad is dezelfde spierman weergegeven, nu vergezeld van een schets van de *Gladiator Borghese* zonder armen (*cat. 270*). Eén van de tekeningen van de *Venustorso* heeft een lichte schets van de *Venus van Milo* (*cat. 256*) op de achterzijde. Ten slotte is een mannenfiguur ten voeten uit terug te vinden in combinatie met schetsen van *Venus* (*cat. 254*).

Alle zeven beelden waren in mindere of meerdere mate populair in het tekenonderwijs. De *Spierman*, of *écorché*, van Houdon werd direct na zijn voltooiing in 1767 beroemd en afgietsels ervan raakten al snel verspreid over de academies in Europa en de Verenigde Staten (*afb. 251b*).[6] *Écorchés* stellen kunstenaars in staat volumes en vormen van het lichaam te bestuderen. Sommige beelden tonen een figuur in actie (zie *cat. 285*); andere, zoals deze *Spierman* van Houdon, geven het lichaam in ruststand weer. De *Gladiator Borghese* werd vooral bewonderd om de realistische weergave van zijn anatomie (*afb. 251c*).[7] *Buste van een jonge krijger* van Pollaiuolo was eveneens een geliefd studieobject; zo bevond zich ook in de academie van Antwerpen een exemplaar (*afb. 251d*).[8]

De mannenfiguur ten voeten uit die in zes tekeningen is terug te vinden, is tot nu toe altijd aangezien voor een studie naar een levend model. De overeenkomst in de lichaamshouding en de stand van de handen, maar vooral het ontbreken van de rechterpink in catalogusnummer 262 deden echter sterk

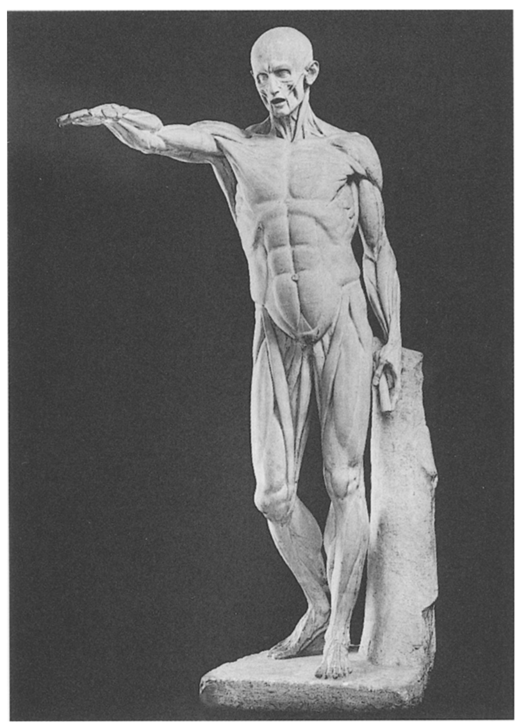
6 *Houdon maakte de écorché, een weergave van een gevild lichaam, als voorbereiding op het beeld van Johannes de Doper dat hij voor de St. Maria degli Angeli in Rome maakte. Zie, voor Houdon, H.H. Arnason,* The Sculptures of Houdon, *Londen 1975, pp. 13-15.*

7 *Het marmeren origineel uit ca. 100 v. Chr. bevindt zich in het Louvre. Het werd al snel na de opgraving in 1611 beroemd en afgegoten in gips. Mogelijk was in het atelier van Cormon een afgietsel zonder armen aanwezig. Zie Haskell/Penny 1981, pp. 221-24.*

8 *Het originele terracotta beeld, dat omstreeks 1470 is ontstaan, bevindt zich in het Bargello te Florence. Op het borststuk zijn diverse mythologische figuren en een keizerskop en profil weergegeven. L.D. Ettlinger in zijn* Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete edition with a critical catalogue, *Oxford 1978, cat. 22, meent dat zowel de vorm van de buste (zonder armen), het type borststuk als de versieringen daarop ongewoon zijn. Dat Van Gogh deze tekening niet in Antwerpen maakte,*



251a Foto van het atelier van Cormon, ca. 1885. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.



251b Jean-Antoine Houdon, *Spierman*, 1667. Rome, Académie de France.

kan afgeleid worden uit de naaktstudie die hij aan de achterkant van het blad tekende.
9 *Het origineel, dat waarschijnlijk dateert uit de 1e eeuw v. Chr. en dat in 1530 werd opgegraven, bevindt zich in het Museo Archeologico in Florence. Zie Haskell/Penny 1981, pp. 240, 241.*
10 *Zie cat. 218. Voor de* Venus van Milo *zie Haskell/Penny 1981, pp. 328-30.*
11 *Het originele, eveneens 'verminkte' beeld bevond zich in de negentiende eeuw in de collectie Arenberg te Brussel. De huidige verblijfplaats is onbekend.*
12 *Deze identificatie is afkomstig van Heenk 1995, p. 148. De rechterarm, die in het afgietsel ontbreekt, en de onderkant van de benen zijn bij een restauratie toegevoegd.*
13 *Zie cats. 276-286.*

vermoeden dat aan de studies niet een levend, maar een gipsmodel ten grondslag lag. Een vermoeden dat bleek te kloppen: de tekeningen hadden een afgietsel van het klassieke bronzen beeld *Idool* tot model, een figuur die werd gewaardeerd om zijn elegantie en goede proporties (*afb. 251e*).[9]

Van de drie Venusbeeldjes waarvan bekend is dat ze in het atelier van Cormon aanwezig waren, is de *Venus van Milo* de bekendste. Het origineel bevond zich één jaar na de opgraving in 1820 reeds in het Louvre (*afb. 251f*). Ook van dit beeld kwamen in korte tijd vele afgietsels in omloop. Aan de Antwerpse academie tekende Van Gogh er mogelijk al naar.[10] De benaming voor het type Venusbeeld waartoe het tweede beeld behoort, de *Venus op één been* links op de foto van Cormons atelier, is van oudsher *Venus die haar sandaal vastmaakt*. Of het volledige beeld ook werkelijk een vrouw voorstelde die haar sandaal vastmaakt of dat zij een andere handeling uitvoerde, is onbekend. Daarom wordt het beeld hier eenvoudigweg aangeduid met *Venus* (*afb. 251g*).[11] De derde Venustorso is een afgietsel van een marmeren Venusbeeld in het British Museum te Londen (*afb. 251h*).[12] Van dit beeld bezat Van Gogh zelf ook een gipsen exemplaar, dat er echter anders uitzag door een afwijkende positionering van het beeld op een brede sokkel.[13]
Studenten bekwaamden zich door het tekenen van gipsmodellen eerst in het



251c *Gladiator Borghese*, ca. 100 v. Chr. Parijs, Musée du Louvre.



251d Antonio del Pollaiuolo, *Buste van een jonge krijger*, 1470. Florence, Museo Nazionale del Bargello.

goed treffen van de figuur met de contour, om vervolgens een adequate weergave van de volumes onder de knie te krijgen door het aanbrengen van licht- en schaduwpartijen (zie *cats. 238-250*). Donkere partijen kunnen daarbij gecreëerd worden door arcering of door doezelen. Dat Van Gogh veel moeite deed om zich dit soort vaardigheden eigen te maken, blijkt behalve uit zijn tekeningen ook uit een beschrijving van zijn werkwijze door Emile Bernard, die Van Gogh op een middag in het najaar van 1886 bij Cormon naar een gipsmodel zag tekenen:[14] 'Zittend voor een gipsafgietsel van een klassiek beeld, kopieert hij met engelengeduld de mooie vormen. Hij wil zich die contouren, die massa's en die glooiingen meester maken. Hij vlakt uit, begint met hartstocht opnieuw, veegt uit, en maakt uiteindelijk door zijn krachtige gegum een gat in zijn papier'.[15]

Bij de gipsstudies van Van Gogh – die in het geval van de Venusbeelden door hun molligheid meer van een levende vrouw dan van een klassieke godin weg hebben – is veelal vast te stellen waar het accent van de oefening lag. Het ligt daarom voor de hand deze tekeningen te beschrijven per type studie, en niet per soort beeld. Een chronologische volgorde wordt hierbij overigens niet gesuggereerd.

In slechts vijf van de 21 bewaard gebleven studies naar gipsen beelden concentreerde Van Gogh zich in het bijzonder op de contour.[16] De volumes zijn globaal gesuggereerd door arceringen die niet verder zijn uitgewerkt. Het blad *Venus* (*cat. 251*), getekend in potlood, maakt de indruk niet helemaal voltooid te zijn. Zo mist het de stut onder het linkerbeen en is de rechtervoet slechts schetsmatig weergegeven. In *Venustorso* (*cat. 252*) is door de uitgewiste maar toch nog zichtbare eerste opzet goed te volgen hoe Van Gogh vooral in de onderste helft worstelde met de contouren. Toen hij eenmaal de juiste lijnen had gevonden, zette hij deze extra aan met het zwarte krijt waarin de hele tekening is opgezet. Ondanks de beperkte aandacht voor de volumes maakt de tekening, door de uitgewerkte sokkel en de schaduw rechts daarvan, wel een voltooide indruk. Van Gogh had hier, net als in catalogusnummer 264, moeite met het verbinden van de twee delen waaruit het achterste bovenbeen bestaat. Het deel dat aan de sokkel vastzit is te recht geworden en lijkt nu onderdeel van dat voetstuk uit te maken. Links van de figuur, ter hoogte van de dijen, is blauw krijt zichtbaar dat waarschijnlijk afkomstig is van een tekening waarop dit blad lag toen Van Gogh de gipsstudie op de achterkant van dit vel tekende (*cat. 260*). Het blauw volgt immers de lijn van het naar voren stekende bovenbeen in die voorstelling.

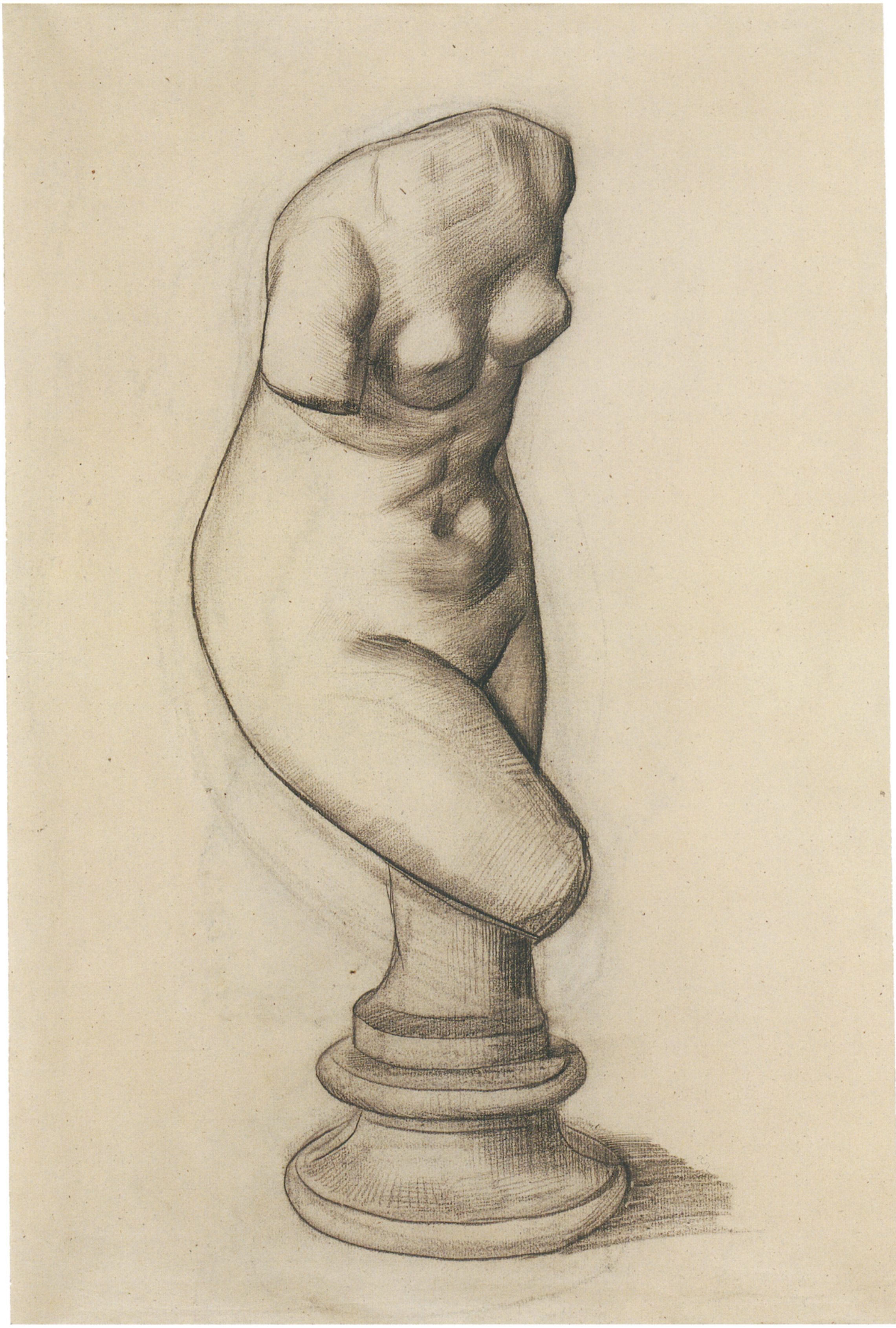
De drie overige tekeningen waarin de nadruk meer ligt op de contouren dan op de volumes, hebben het staande mannenfiguur tot onderwerp.
De eerste (*cat. 253*) is opgezet in houtskool en uitgewerkt in een zwart krijt

14 Brief 559/448 en Bernard 1952, p. 14. Er waren geen andere leerlingen op het atelier aangezien men er normaliter alleen 's ochtends werkte (zie ook brief 559/448).

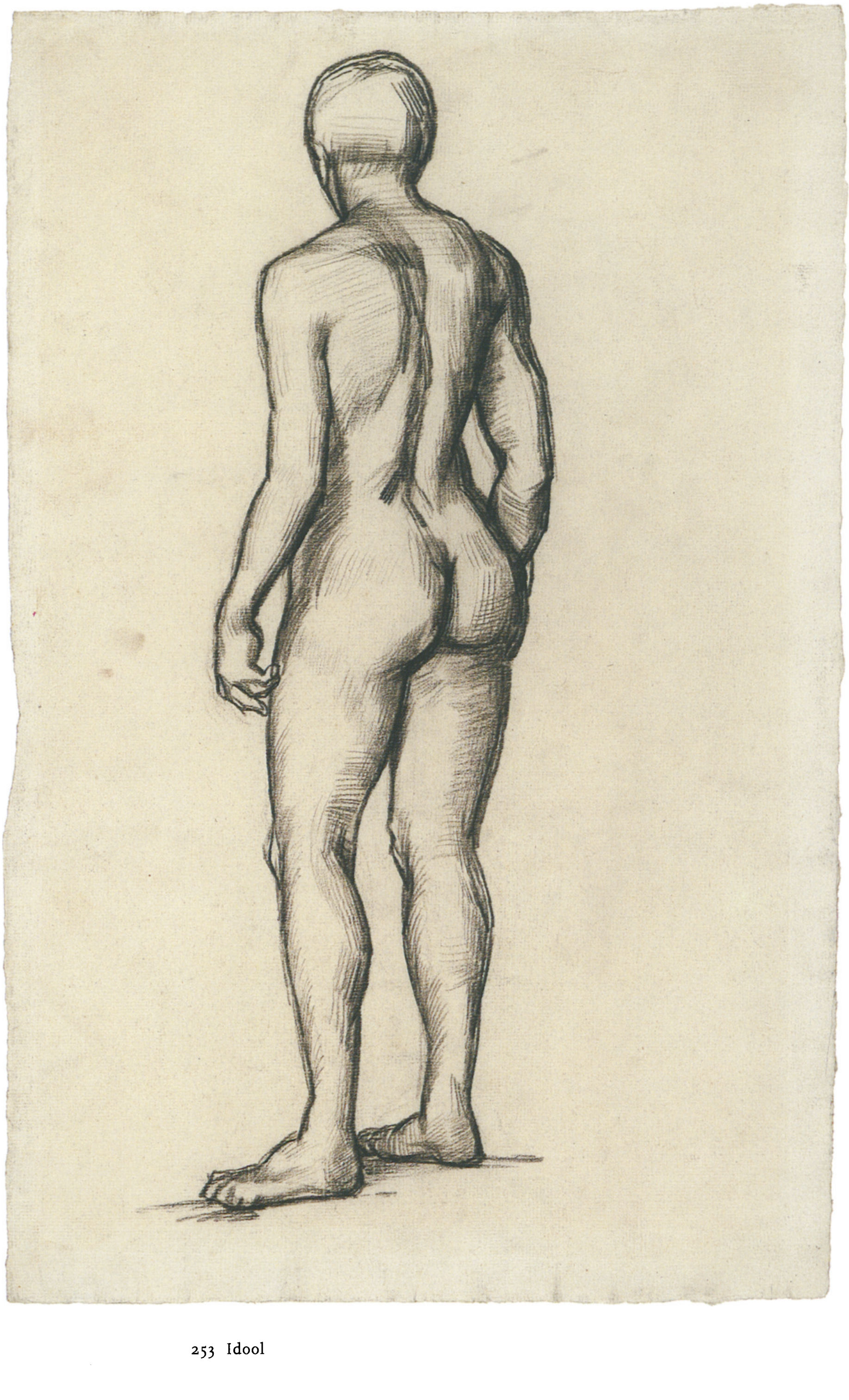
15 Lettres 1911, pp. 10, 11: 'Assis devant une antique en plâtre, il copie les belles formes avec une patience angélique. Il veut s'emparer de ces contours, de ces masses, de ces reliefs. Il se corrige, recommence avec passion, efface, et finalement troue sa feuille de papier à force de la frotter avec une gomme.'



251 Venus



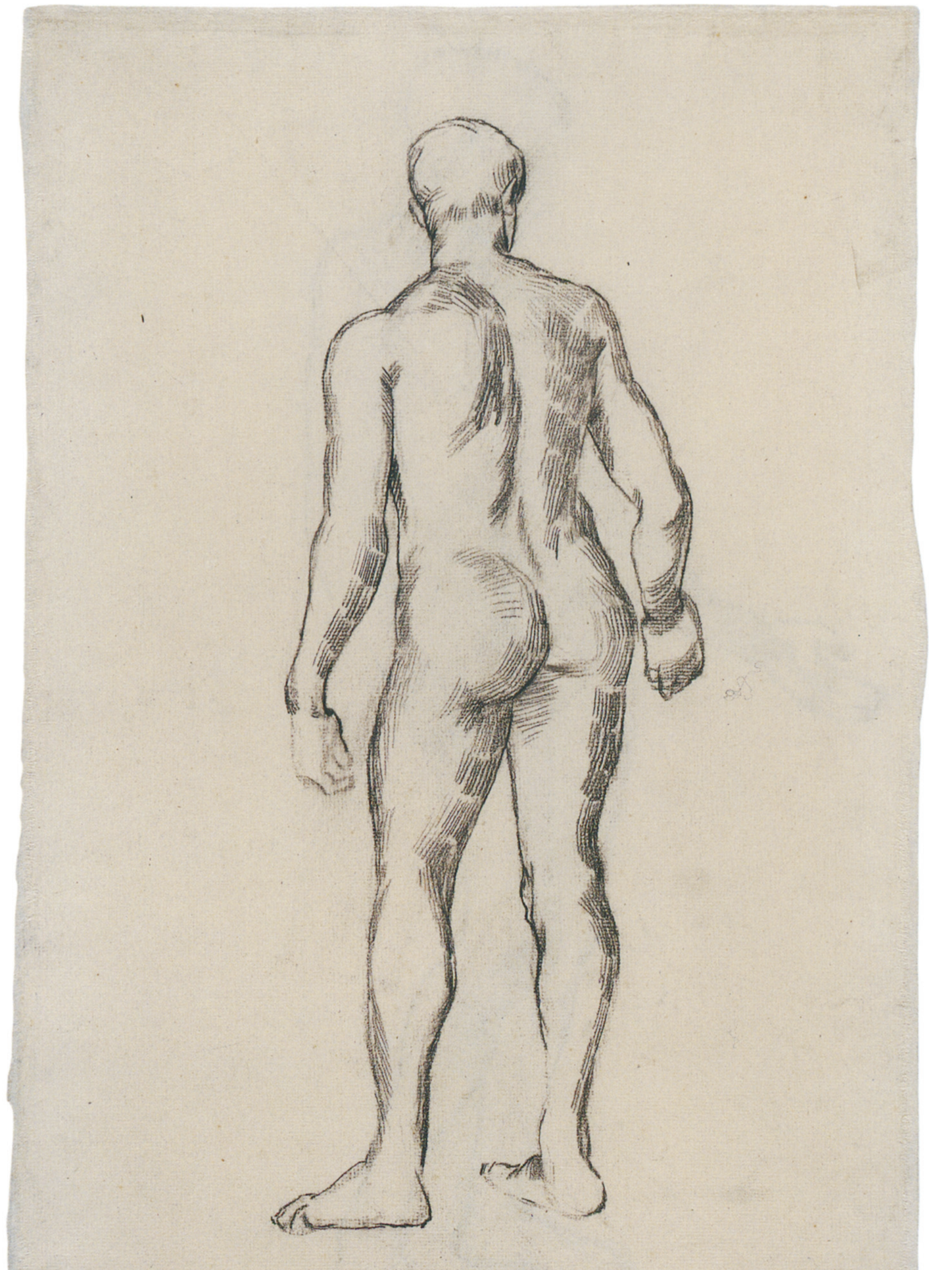
252 Venustorso



253 Idool



254 Idool en schetsen van Venus



255 Idool



256 Venus van Milo

16 Een zesde contourstudie, een kleine schets van Venus, bevindt zich op cat. 246 en wordt aldaar beschreven.

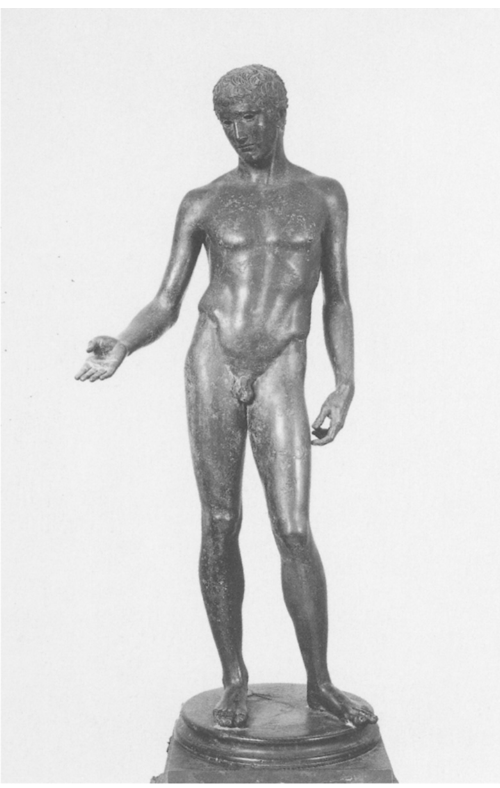
17 Dit soort arceringen komen ook voor in cats. 253 en 268.

18 Zie voor Van Gogh en Cassagne de inleiding in Tekeningen 1, pp. 17-19.

19 Zie voor het uitwissen van tekenmaterialen cats. 238-250.

dat vrij zacht van substantie en donker van kleur is. Vooral in de rechterschouder en -bovenarm was Van Gogh naarstig op zoek naar de juiste contour. Het blad zat oorspronkelijk met de linkerzijde vast aan het vel waarop catalogusnummers 255 en 262 zijn getekend en die hetzelfde beeld, maar dan een halve slag gedraaid, weergeven. Het blad waarin *Idool* is gecombineerd met drie schetsen van *Venus*, is geheel in zwart krijt getekend (*cat. 254*). De schaduwen in de mannenfiguur zijn iets verder uitgewerkt dan in het hiervoor beschreven blad, maar vormen zeker niet het belangrijkste aandachtspunt van de kunstenaar. In de twee studies rechtsboven lijkt Van Gogh, net als in *Venus met hoed* (*cat. 267*) dat er oorspronkelijk aan vast zat, een grap uitgehaald te hebben door met dunne lijntjes aan de linkerstomp van de kleinste een been te tekenen en aan de rechterstudie een been, een arm en een hoofd toe te voegen. Het scheuren van het papier gebeurde pas na voltooiing van de diverse voorstellingen: de vrouwenfiguur aan de andere kant is doormidden gescheurd en de voet van het toegevoegde been rechts is terug te vinden op *Venus met hoed* (*afb. 251i*). De hoek waaronder catalogusnummer 255 is getekend komt sterk overeen met die van het vorige blad (*cat. 254*). De wijze van arcering is daarentegen geheel anders. Zette Van Gogh in zijn gipsstudies over het algemeen de lijntjes haaks op de contouren, hier hebben ze dezelfde, doorgaans verticale richting.[17] De figuur is opgezet in houtskoollijnen. In de linkerhand zijn deze nog goed zichtbaar omdat Van Gogh daar geen zwart krijt meer overheen zette. Bij de billen en de voeten zijn, binnen de uiteindelijk contouren, beide tekenmaterialen zichtbaar en is het kleurverschil duidelijk.

Hoewel *Venus van Milo* (*cat. 256*) alleen uit contourlijnen bestaat, kan het niet gerekend worden tot de categorie gipsstudies die vanuit de contour gedacht zijn. Het betreft namelijk slechts een zeer schetsmatige eerste opzet. De contouren bestaan uit korte lijnen in zwart krijt waardoor het geheel een wat hoekige indruk maakt. Rondom de figuur is een afbakening zichtbaar. Zo'n kader zien we ook in *Venustorso* (*cat. 260*) en is mogelijk terug te voeren op een methode van Armand Cassagne, uiteengezet in zijn *Guide de l'alphabet du dessin* uit 1880. Het diende als hulpmiddel bij het juist weergeven van proporties en perspectivisch verloop in een object.[18] Opvallend genoeg ontbreken de door Cassagne gebruikte horizontale, verticale en diagonale lijnen binnen het kader. Mogelijk meende Van Gogh dat hij genoeg ervaring had om met een eenvoudige afbakening uit de voeten te kunnen.

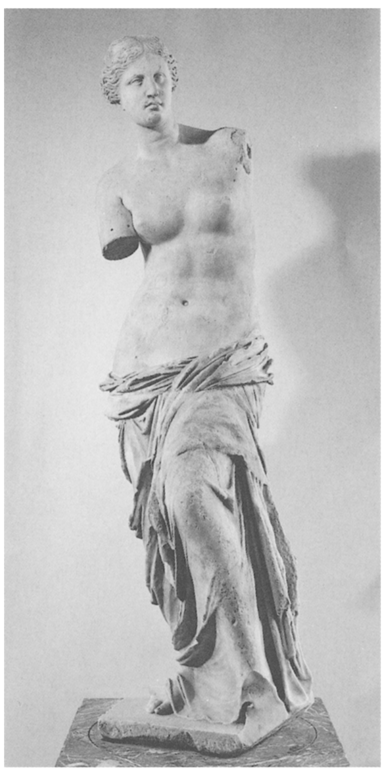


251e *Idool*, eerste eeuw v. Chr. Florence, Museo Archeologico.

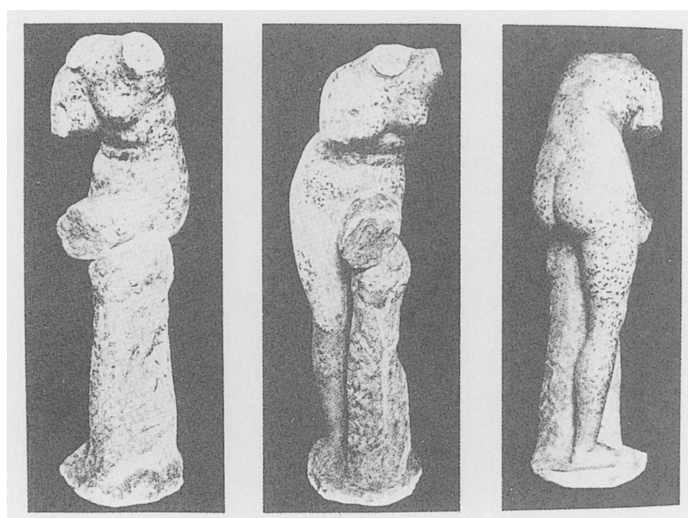
Twaalf studies naar gipsen beelden hebben de modellering van volumes tot onderwerp. In de beschrijvingen ervan wordt hier een onderverdeling gemaakt naar de stijl van de werken, beginnend met die welke getekend zijn met een academische precisie en eindigend met de werken die de voor Van Gogh typerende, krachtige lijnvoering vertonen. De meest uitgewerkte *dessin*

ombré is *Venus* (*cat. 257*), waarin we het beeld van achteren zien. Van Gogh begon met het tekenen van een lichte contourlijn die hij later zo grondig uitveegde dat nu niet meer met zekerheid is vast te stellen met welk tekenmateriaal hij werkte, maar juist door het feit dat de lijn bijna geheel is uitgewist – deze is met moeite nog rechts naast het been en links van de taille waarneembaar – kunnen we aannemen dat Van Gogh houtskool gebruikte.[19] Vervolgens besteedde hij bijzonder veel aandacht aan de modellering van het lichaam, waardoor de overgangen tussen verschillende tonen heel vloeiend is. Hij bereikte dit door met zwart krijt fijne arceringen aan te brengen en die vervolgens met een doezelaar te vervagen. Na het voltooien van de modellering tekende Van Gogh de contour in een vloeiende lijn. In tegenstelling tot het lichaam zijn de stut en het voetstuk van het beeld sneller en schetsmatiger getekend.

Ook de schuin van voren getekende *Venustorso* (*cat. 258*) is zeer uitgewerkt. Van Gogh maakte een eerste opzet in houtskool die hij later weer uitveegde. Sporen van deze lijnen zijn op diverse plekken naast de huidige contourlijnen nog zichtbaar. De tekening zelf maakte hij met een zacht potlood waarvan hij regelmatig de zijkant gebruikte om brede, zachte lijnen



251f *Venus van Milo*, tweede-derde eeuw v. Chr. Parijs, Musée du Louvre.



251g *Venus*, eerste-tweede eeuw v. Chr. Verblijfplaats onbekend (voorheen colectie Arenberg, Brussel). Foto uit: Brinkerhoff 1978.

20 *In slechts één van de 34 studies die Van Gogh bij Cormon maakte, cat. 263, is een hulplijntje aangetroffen, en dat is onvoldoende om de werkwijze overtuigend vast te stellen. Dit is in sterk contrast met de werken die Toulouse-Lautrec er maakte en die veelal meerdere hulplijnen bevatten (zie cats. 238-250).*

te verkrijgen. Links in de heuppartij was de schaduw waarschijnlijk iets te donker geworden; Van Gogh maakte deze met een gum weer wat lichter. De contouren zijn dik en glanzend en werden als laatste aangebracht. Het enige aspect aan de voorstelling dat niet klopt is weer het onderste deel van het achterste been. Dat loopt breed uit en lijkt ook hier bij de sokkel getrokken.

Rondom *Buste van een jonge krijger (cat. 259)* zijn sporen van de eerste opzet in houtskool zichtbaar. De uiteindelijke voorstelling tekende Van Gogh in zwart krijt dat een bruin zweem heeft. Hij concentreerde zich in dit blad vooral op de nauwkeurige uitwerking van het gezicht en het haar. In de laatste partij arceerde hij de schaduwen en bracht hij lichte plekken aan door het weggummen van het zwarte krijt. De subtiele modellering van het gelaat kwam tot stand met behulp van de doezelaar. Het borststuk is met zijn lange arceringslijnen minder uitgewerkt. Ter completering trok Van Gogh om de hele voorstelling een duidelijke contour en gaf hij het beeld een ondergrond door er een schaduw onder te tekenen. Rechts van de krijger is een verticale lijn zichtbaar waarvan de functie niet duidelijk is. Het papier waarop de buste getekend is, vertoont enkele horizontale vouwen. De meeste daarvan, zoals de vouw die op halshoogte door de figuur loopt, zijn oud en zaten al voor het tekenen in het vel. Alleen de vouw die de figuur in het borststuk doorsnijdt, is later ontstaan en vertoont sporen van sleetsheid. De verdeling van nauwkeurig uitwerken en schetsmatig laten is ook te zien in de studie die Toulouse-Lautrec, in houtskool, naar hetzelfde beeld maakte (*afb. 251j*). Lautrec maakte in zijn tekening gebruik van verticale en horizontal hulplijnen om greep op zijn model te krijgen. Deze werkwijze is in de studies van Van Gogh niet aangetroffen.[20]

Zowel de eerste zoekende contourlijnen als de verdere uitwerking van *Venustorso (cat. 260)* zijn getekend in zwart krijt met een bruin zweem. Dat dit materiaal vrij definitief is en dus voor de eerste opzet niet geschikt, blijkt uit de smoezelige partijen en beschadigingen van het papier die het gevolg zijn van Van Goghs verwoede pogingen lijnen uit te vegen. Voor de schaduwen gebruikte hij een combinatie van arcering en doezelen. De sokkel zette hij met een aantal forse zoekende lijnen op, zonder hem verder uit te werken. Na afronding van de modellering trok Van Gogh een stevig contour om de figuur heen. Die is vooral rechts goed zichtbaar omdat hij daar contrasteert met de lichte partijen in de torso. De voorstelling wordt boven, links en beneden omkaderd met lijnen die strak langs de figuur lopen en, net als in *Venus van Milo (cat. 256)*, mogelijk zijn terug te voeren op Cassagne.

Venustorso (cat. 261) is opgezet in zwart krijt. Van een eerste aftasting van de contouren is hier, behalve in de sokkel, niet veel meer te zien. Van Gogh had de figuur kennelijk van meet af aan goed op het papier staan. De torso is opgebouwd met een vrij stevige arcering en kruisarcering. Doordat

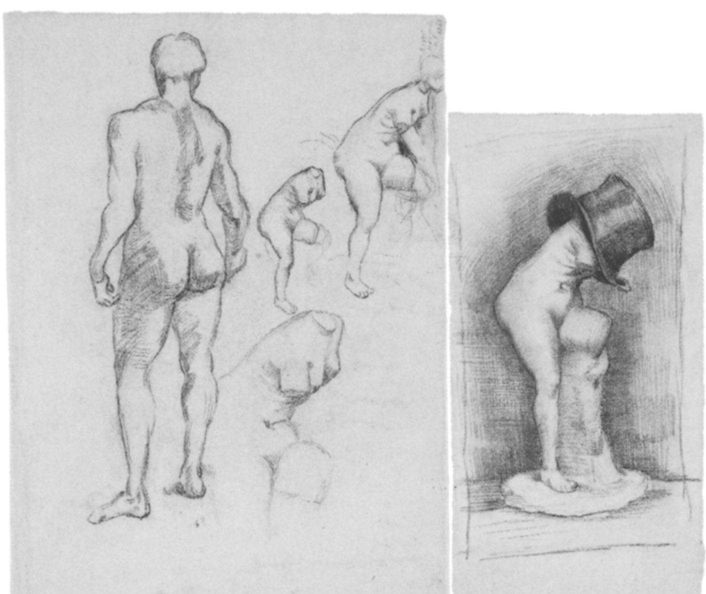


251h *Venustorso*, eerste-tweede eeuw v. Chr. Londen, British Museum.

de lijnen zo lang en de overgangen tussen licht en donker abrupt zijn, is Van Gogh er niet in geslaagd de bollingen in het lichaam overtuigend weer te geven. De donkere contouren zette hij wederom als laatste. Rechtsonder is een schetsje van een bilpartij zichtbaar, waarschijnlijk van hetzelfde beeld als hier getekend is (vergelijk *cat. 260* waar de torso van achter te zien is).

Lange arceringslijnen zijn ook toegepast in *Idool* (*cat. 262*). De figuur werd zwaar belicht van rechts voor, wat blijkt uit het sterke licht-donker contrast. In de schaduwpartijen zijn de lijnen heel dicht bij elkaar geplaatst. Na een eerste opzet in houtskool, waarin de rechtervoet te hoog uitkwam, tekende Van Gogh de figuur met hetzelfde zachte, zwarte krijt dat hij in catalogusnummer 253 had gebruikt, het blad waar deze tekening aan vast zat. Opvallend aan de rechterhand is het al genoemde ontbreken van de pink waardoor het model zich als gipsafgietsel kenmerkt.

In catalogusnummer 263 tekende Van Gogh met een hard zwart krijt over een eerste opzet in houtskool. Door het gebruik van het hardere materiaal was hij in staat fijne arceringen aan te brengen die hij ook korter hield dan in de vorige twee bladen. Dit kwam de modellering zeker ten goede. Alleen in de onderbenen zijn de lijntjes wat houterig en corresponderen de



251i Reconstructie van cats. 254 en 267.



251j Henri de Toulouse-Lautrec, *Buste van een jonge krijger*, 1883-86. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.



257 Venus



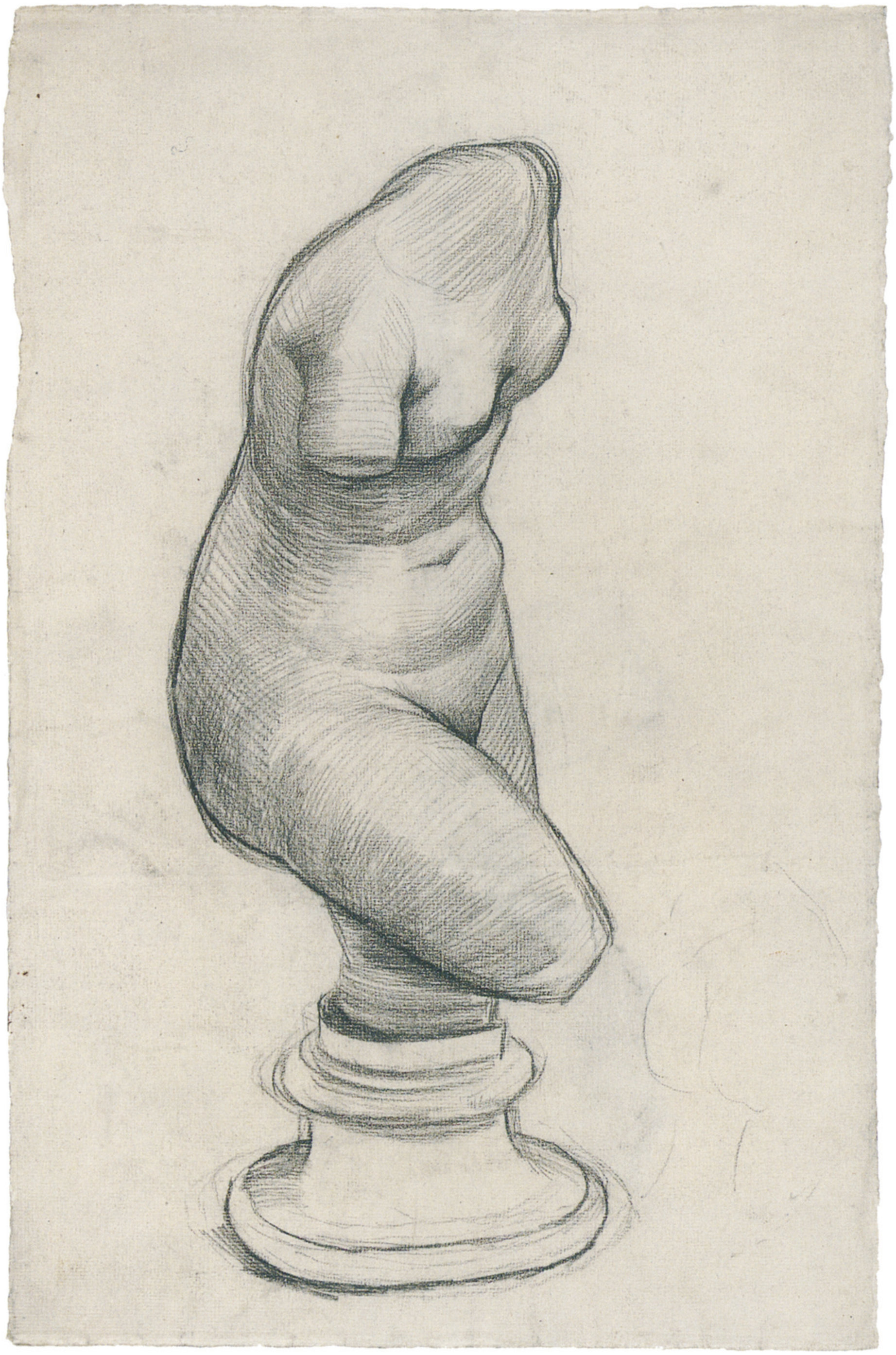
258 Venustorso



259 Buste van een jonge krijger



260 Venustorso



261 Venustorso



262 Idool

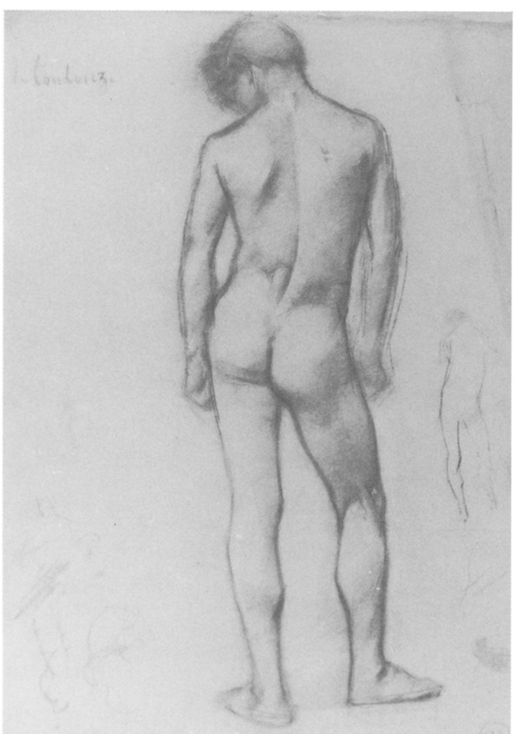


263 Idool

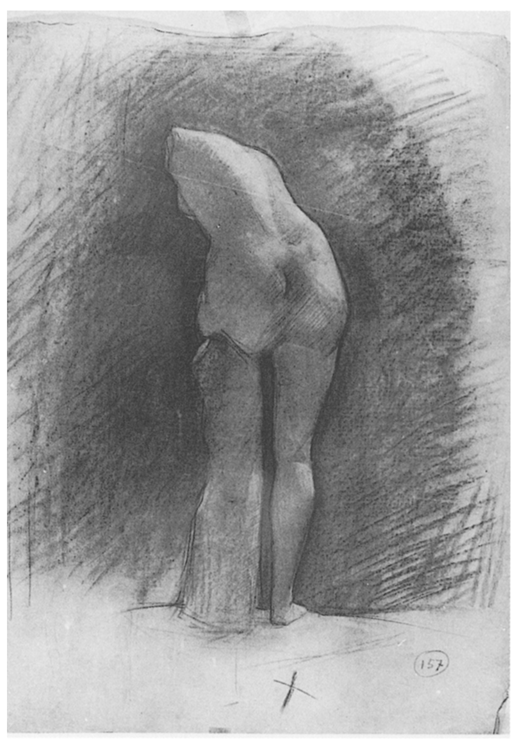
schaduwen niet met de belichting van rechts. In deze tekening maakte Van Gogh voor de proporties gebruik van een verticale hulplijn die alleen nog onder de rechtervoet te zien is. Het is het enige blad in zijn bij Cormon gemaakte tekeningen dat een dergelijke lijn bevat. Naast de grote studie tekende Van Gogh snel een kleine versie van hetzelfde beeld vanuit dezelfde hoek gezien. Mogelijk was het maken van een vlotte schets op klein formaat naar een grote, reeds voltooide studie, een oefening op zichzelf. Ook in de tekeningen die Toulouse-Lautrec bij Cormon maakte, komen dergelijke kleine reprises voor (*afb. 251k*).

De modellering van *Venustorso* (*cat. 264*) is voornamelijk tot stand gebracht door schetsmatige arceringen in zwart krijt. Van Gogh tekende met hetzelfde tekenmateriaal een achtergrond die uit korte, naast elkaar geplaatste lijnen bestaat. Ze volgen de contouren van het beeld en vormen zo een soort halo.[21] In het onderste deel van het fond, waar door de verticale arceringen tevens horizontale zijn geplaatst, zijn ook kraslijnen zichtbaar. Rondom de contouren heeft Van Gogh de achtergrondarcering gedoezeld tot een wollige zwarte partij, omdat hij mogelijk de overgang tussen figuur en achtergrond te hard vond. Toulouse-Lautrec zette de modellen die hij bij Cormon tekende

21 Zie voor deze behandeling van de achtergrond cat. 217. In dat Antwerpse portret had de halo vermoedelijk een symbolische betekenis; hier is dat niet het geval.



251k Henri de Toulouse-Lautrec, *Figuurstudie*, 1883-86. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.



251l Henri de Toulouse-Lautrec, *Venus*, 1883-86. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

22 *Zie brief 559/448 en cat. 218.*

23 *De helft die is afgescheurd, is niet meer bekend.*

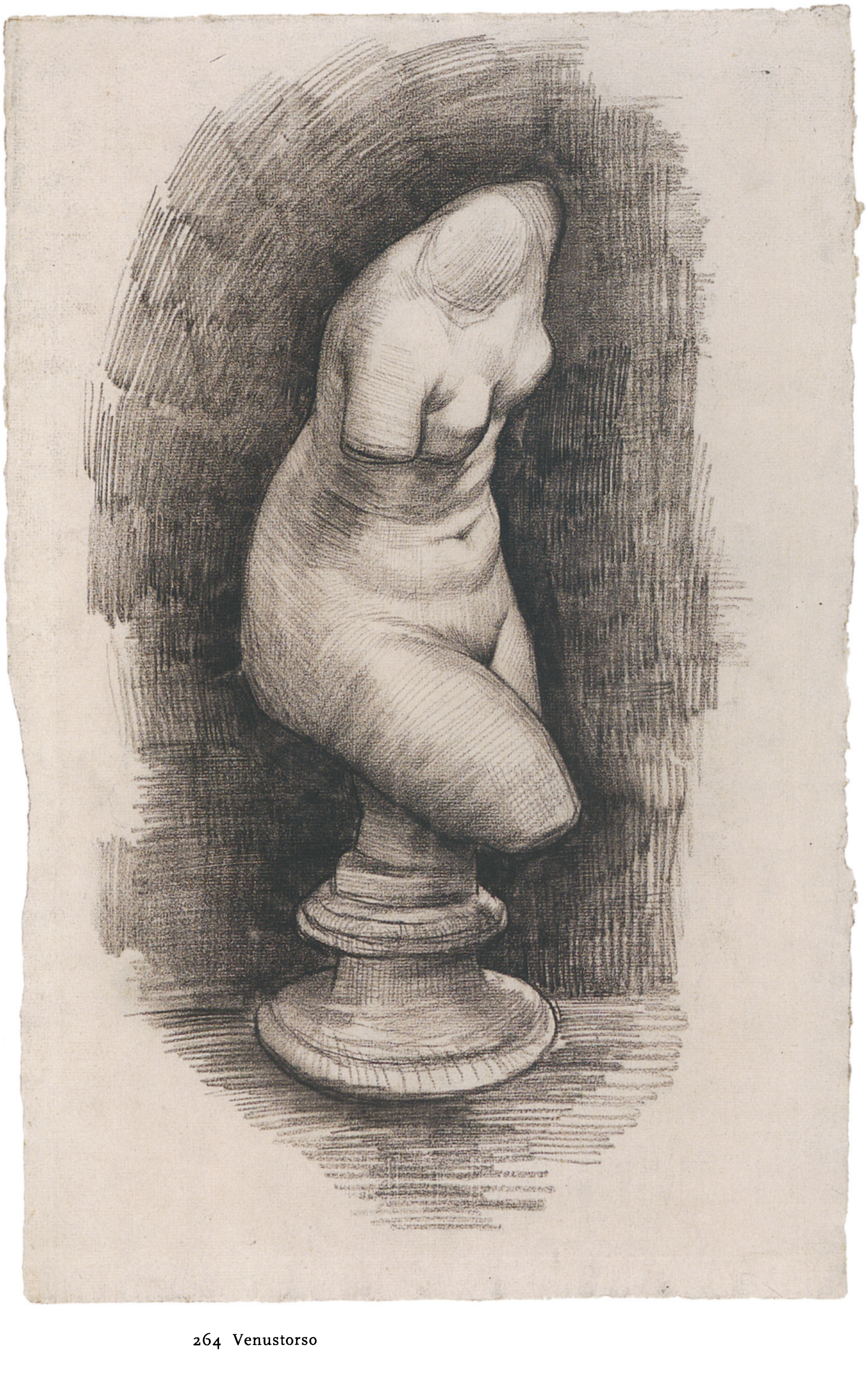
soms ook af tegen een ruig getekende, donkere achtergrond (*afb. 251l*). Door een model tegen een donkere achtergrond te plaatsen krijgt het meer volume. Dit was mogelijk een speciale oefening of, zoals aan de academie in Antwerpen, een verworvenheid van studenten die het treffen van de contourlijn al beheersten.[22]

Links van de billen is het papier door bobbelen sleets geworden. Onder de sokkel is een deel van het watermerk zichtbaar. Hoewel de studie een voltooide indruk maakt, zijn enkele elementen niet goed geslaagd: de ronding van de bilpartij klopt niet en het achterste bovenbeen zou op de sokkel moeten rusten. Maar de twee delen van dit been sluiten – achter het voorste been – absoluut niet op elkaar aan. In catalogusnummer 261 is dat wel gelukt.

In *Venustorso* (*cat. 265*) zijn drie tekenmaterialen gebruikt: houtskool voor de eerste opzet van de contouren, zwart krijt met een bruin zweem en gewoon zwart krijt voor de uitwerking. Van Gogh modelleerde, net als in catalogusnummer 264, met een schetsmatige arcering. Ook hier werd de contour later extra aangezet. Op een kwart van de bovenrand bevindt zich een horizontale vouw die Van Gogh maakte voor het centreren van de figuurstudie aan de achterzijde (*cat. 241*). Die figuurstudie werd dus *na* de torso getekend. Rechtsonder naast de sokkel zijn lijnen van die voorstelling doorgedrukt en smoezelig geworden, waarschijnlijk door een tekening die onder het blad lag toen Van Gogh de figuurstudie tekende. Gezien de scheurrand aan de linkerzijde van *Venustorso* is het goed mogelijk dat het onderliggende blad er oorspronkelijk aan vastzat.[23]

De eerste markering van de omtreklijnen en ook de uitwerking van *Venustorso* (*cat. 266*) zijn getekend in zwart krijt. Die eerste, uitgeveegde contouren zijn vooral goed zichtbaar in het voetstuk waar Van Gogh niet nogmaals met zwart krijt overheen is gegaan. Maar ook in de schouders, langs de linkerzij en langs de rechterheup zijn de grijzige lijnen zichtbaar. De sokkel wordt door de benedenrand van het papier afgesneden. In de gearceerde partij in de linkerzij van de figuur zijn kraslijntjes zichtbaar die het gevolg zijn van een onregelmatigheid in het krijt.

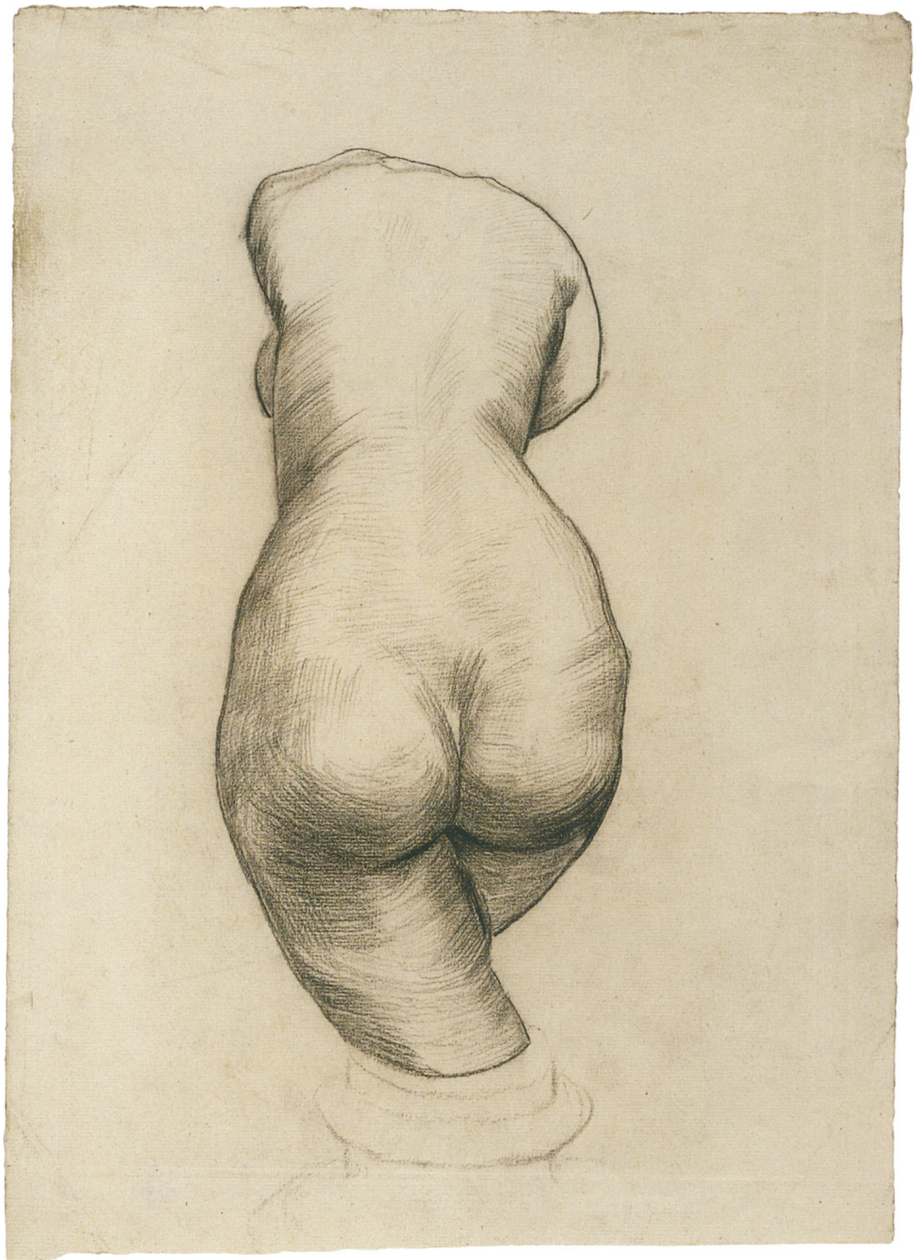
De humoristische schets waarin Van Gogh het beeldje van Venus gebruikte als kapstok voor een hoge hoed (*cat. 267*) is getekend in het zwarte krijt met bruin zweem. De schaduwpartijen in de figuur maakte hij door doezelen en arcering, de lichte plekken in de zwarte hoed door uitsparing. De grafische invulling van de achtergrond heeft veel weg van die in *Venustorso* (*cat. 264*): een geheel aan korte arceringen die de contouren van de figuur volgen, onderin aangevuld met horizontale lijnen tot een kruisarcering. Ook hier zijn de lijnen die grenzen aan de contour wat vervaagd met de doezelaar. Oorspronkelijk zat dit blad met de linkerzijde vast aan catalogus-



264 Venustorso



265 Venustorso



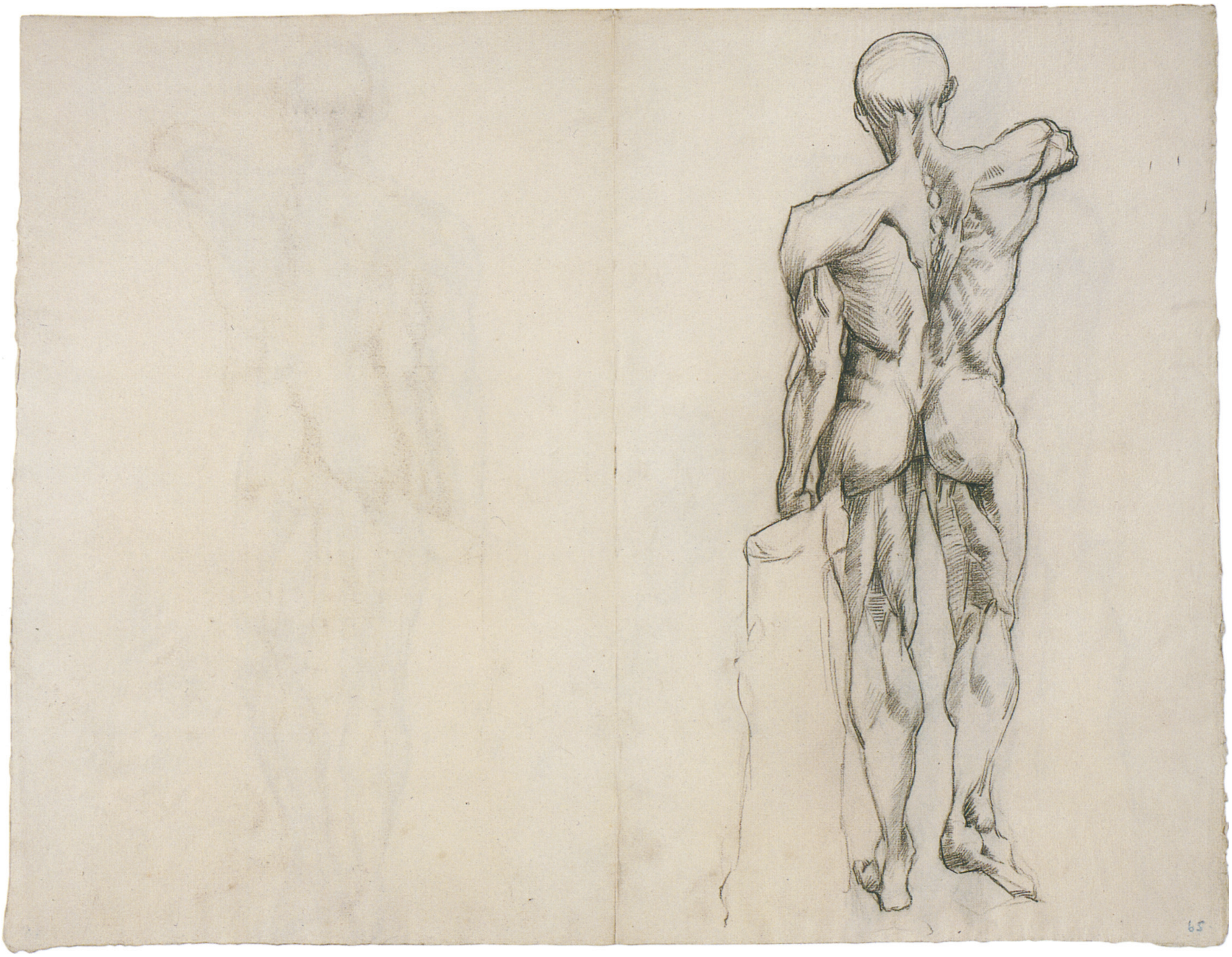
266 Venustorso



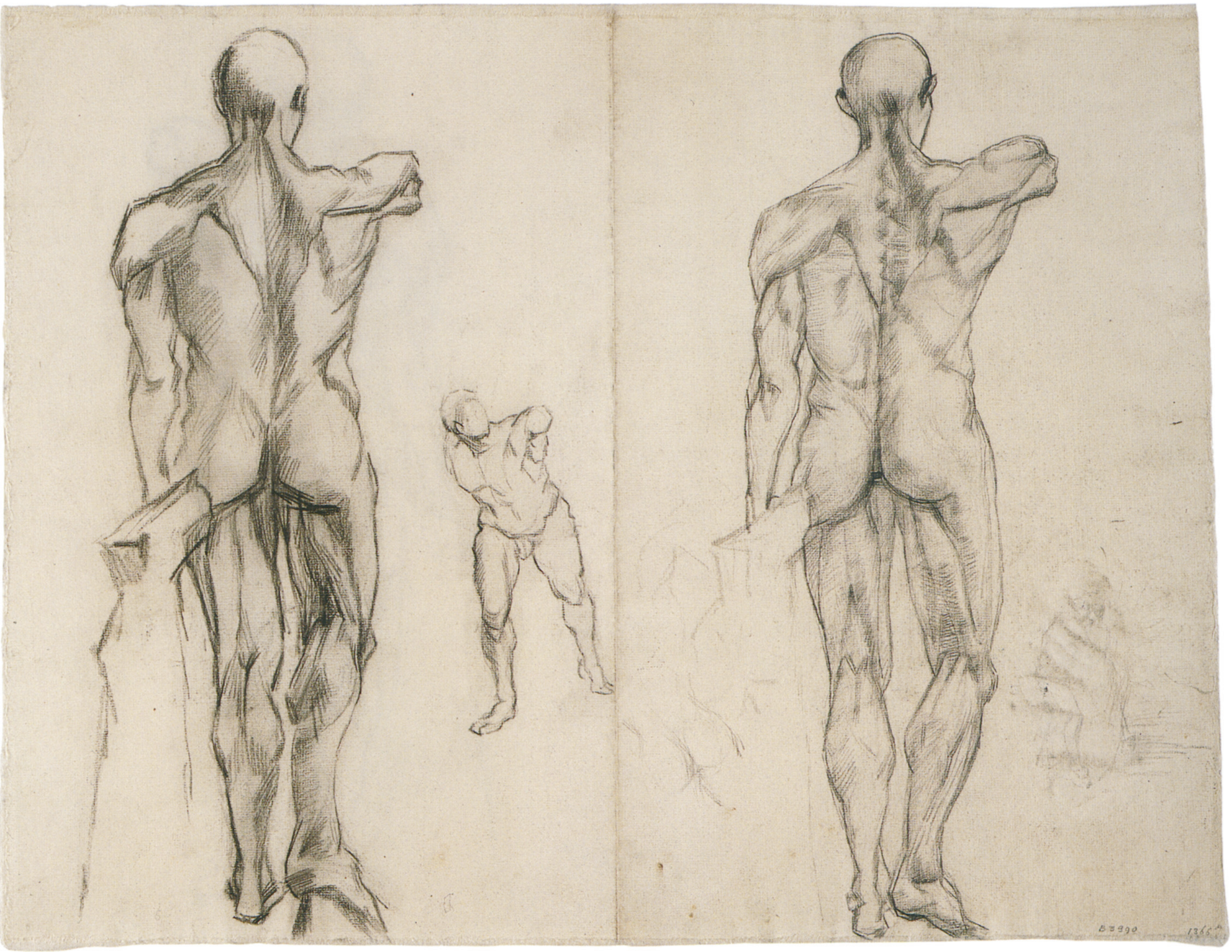
267 Venus met hoed



268 Idool



269 Spierman



270 Spierman en Gladiator Borghese



271 Fragment van Venus

nummer 254 (*afb. 251i*), de enige andere studie waarin Van Gogh ook een grap uithaalde met een gipsafgietsel. Van Gogh scheurde het blad waarschijnlijk los om *Venus met hoed* te isoleren. Hij plaatste er immers na voltooiing een kader omheen en scheurde aan de rechterrand nog een strook van circa vijf centimeter breedte af om de voorstelling centraal te krijgen.

Bij de modellering van *Idool* (*cat. 268*) concentreerde Van Gogh zich op het bovenlijf. Net als in de andere tekeningen naar dit beeld en in de Venusstudies maakte hij het geïdealiseerde, klassieke lichaam wat menselijker. Hier deed hij dat onder andere door de suggestie van borsthaar. Van Gogh zette de tekening op in houtskool en werkte haar uit in zwart krijt, waarbij hij gebruik maakte van arceringen dwars op en parallel aan de stevige en hoekige contourlijn. Aan de onderbenen besteedde hij bij de uitwerking geen aandacht meer; de vreemde hoek van de achterste voet tot het been werd dan ook niet gecorrigeerd.

In de drie studies naar Houdons *Spierman* (*cats. 269, 270*), getekend op de voor- en achterkant van hetzelfde vel, oefende Van Gogh zich in de weergave van spiermassa's.[24] Hij zette alledrie de studies op in houtskool om ze vervolgens in zwart krijt uit te werken. Voor hij met tekenen begon, vouwde Van Gogh het blad doormidden, zodat hij vier bladhelften verkreeg. Als eerste tekende hij waarschijnlijk catalogusnummer 269 op het deel dat bovenop lag toen hij de vouw links had. Na voltooiing vouwde hij het blad de andere kant op en betekende hij het vel dat toen bovenop lag, de rechter spierman op catalogusnummer 270. Bij het tekenen van deze studie gaven de donkerste lijnen van de eerder gemaakte studie, die nu aan de binnenkant van het dubbelgevouwen blad zat, af op de andere helft (linkerhelft van *cat. 269*). Voor het tekenen van de laatste studie van de spierman draaide Van Gogh het dubbelgevouwen blad in zijn geheel om. De hoek waaronder hij het beeld tekende veranderde bij iedere studie iets: stond hij eerst recht achter het beeld, voor het maken van de tweede en de derde deed hij telkens een stapje naar rechts. Wat betreft de uitwerking zit catalogusnummer 269 in tussen de uitgewerkte studie rechts en de schetsmatige, expressieve tekening links in catalogusnummer 270. Behalve de studies naar Houdons spierman tekende Van Gogh op dit blad nog een paar schetsen in zwart krijt. Zo is er op de linkerhelft een tekening van de *Gladiator Borghese* zonder armen. Deze schets is de enige naar dit beeld in Van Goghs œuvre.[25] Links van de rechter spierman tekende hij snel diens bilpartij en een van zijn schouders, rechts van hem maakte Van Gogh nog een tekeningetje dat slecht te duiden is doordat het sterk is uitgegumd. Er lijkt een figuur met gebogen knieën en profil afgebeeld te zijn.

Het doel van de laatste en meest schetsmatige van de reeks gipsstudies

24 Een vierde studie van de spierman bevindt zich op cat. 246. Daar is hij van voren gezien en zijn de spieren vrij nauwkeurig uitgewerkt. Zie voor de beschrijving van die studie cat. 246.

25 Van der Wolk 1986, pp. 269, 270, herkent de Gladiator Borghese ook in een schetsje in een van Van Goghs schetsboeken, inv. d 412 V/1962. De stand van de benen en de hoek van het bovenlichaam ten opzichte van de benen verschilt echter aanzienlijk.

26 *Deze tekening bevindt zich in de collectie van het Van Gogh Museum, inv. d 610 V/1962.*

27 *Heenk 1995, pp. 158, 159.*

28 *De gipsstudie op de verso van de tekening van Bernard is geheel in houtskool getekend, iets wat in het Parijse œuvre van Van Gogh niet voorkomt. Verder ontbeert de tekening een voor Van Gogh kenmerkende trefzekerheid en geeft het papier geen aanleiding de toeschrijving van deze gipsstudie aan Bernard te wijzigen.*

29 *Zie cats. 238-250.*

30 *De twee bladen van cats. 239 en 267 en van cats. 255 en 262 hebben zelf geen watermerk maar passen precies aan de twee bladen van respectievelijk cats. 238 en 254 en van cat. 253.*

31 *Zie voor dit papier verder cats. 238-250. Ook het grootste deel van de atelierstudies van Lautrec zijn op Michallet-papier gemaakt.*

32 *Het enige andere tot nu toe bekende blad met dit watermerk bevat gipsstudies die Van Gogh thuis tekende (zie cats. 277, 280).*



251m Emile Bernard, *Fragment van Venus*, ca. 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.

(*cat. 271*), valt moeilijk vast te stellen. Het lijkt een fragment te zijn van een tekening die aan de boven- en rechterkant veel groter moet zijn geweest. De bovenrand is echter de originele scheprand van het papier; de tekening kan daar dus nooit een groter formaat hebben gehad. Misschien zag Van Gogh de studie als een experiment met tekenmateriaal. Hij gebruikte namelijk behalve zwart krijt ook een vettige, zwarte soort met bruin zweem en een blauw krijt. Opmerkelijk is de bewerking met vocht van het zwarte krijt in de stut links van het been, iets wat verder in de Cormon-studies alleen in catalogusnummer 241 voorkomt.

Liesbeth Heenk heeft gesuggereerd dat de tekening van de hand van Emile Bernard is. Haar uitgangspunt daarvoor was de erotische voorstelling op de achterzijde van het blad (*cat. 272*), die beter in het œuvre van Bernard dan in dat van Van Gogh zou passen; een bijkomende redenering betrof overeenkomsten in stijl en motief met een fragment van een gipsen beeld op de verso van een tekening van Bernard (*afb. 251m*).[26] Verwarrend genoeg merkt ze eveneens op dat het gipsfragment op de achterzijde van de tekening van Bernard ook van Van Gogh zou kunnen zijn.[27] Tekenstijl, tekenmateriaal en gebruikt papier van catalogusnummers 271 en 272 geven echter geen aanleiding de tekeningen aan een andere kunstenaar dan Van Gogh toe te schrijven.[28] Een andere gipsstudie daarentegen, die altijd tot het œuvre van Van Gogh werd gerekend, is waarschijnlijk wel door iemand anders gemaakt (zie *aanhangsel 2, nr. 2.4*).

Van Gogh gebruikte in zijn studies naar gipsen beelden, net als in zijn figuurstudies, verschillende papiersoorten.[29] Het meest voorkomend is het vergé papier met watermerk MICHALLET. Het is in acht van de vijftien (meestal dubbelzijdig betekende) bladen terug te vinden, namelijk in catalogusnummers 253-256, 262-265, 267-270.[30] Dit papier gebruikte hij alleen bij Cormon.[31] Een ander soort vergé papier dat hij uitsluitend bij Cormon gebruikte en waarop hij alleen studies naar gipsen beelden tekende, heeft geen watermerk en is onregelmatig van dikte. Vier bladen van dit papier gebruikte hij voor catalogusnummers 240, 251, 252, 259-261 en 266. Het vergé papier waarop *Fragment van Venus* (*cat. 271*) is gemaakt heeft evenmin een watermerk maar is van een betere kwaliteit dan de hiervoor beschreven vellen. Slechts één gipsstudie uit de periode bij Cormon, *Venustorso* (*cat. 258*), is gemaakt op vergé papier met watermerk L.BERVILLE.[32] Alleen de meest academische tekening van de groep (*cat. 257*) is gemaakt op een vel koelgrijs velijn papier met watermerk J WHATMAN 1884. Dat papier gebruikte Van Gogh ook al in vier van zijn Antwerpse figuurstudies. Het enige andere blad met dat watermerk dat uit Parijs dateert, bevat een figuurstudie uit de periode bij Cormon (*cat. 249*).[33] Het meest voorkomende formaat waarop Van Gogh bij Cormon zijn gips-

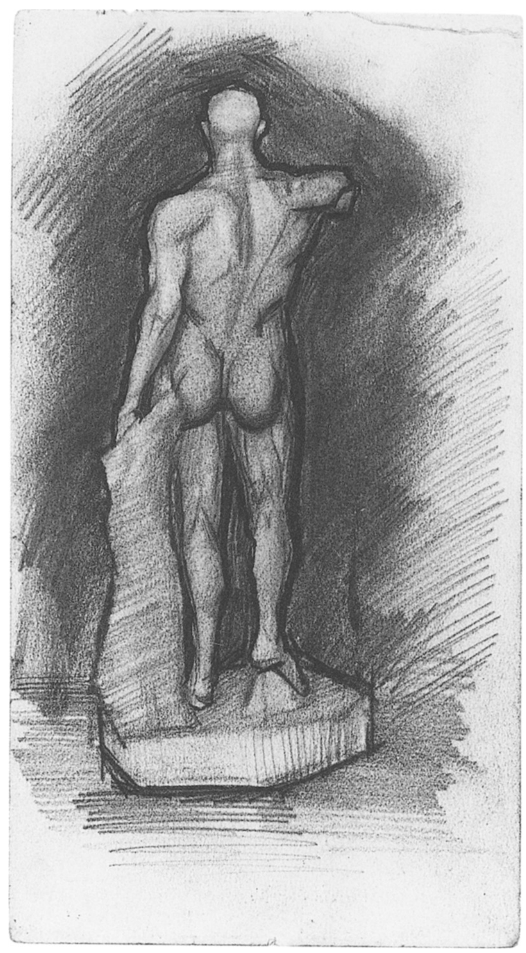
studies tekende – acht van de vijftien bladen – was ongeveer 47,5 × 31,0 cm; dit komt overeen met de afmetingen van een half vel.[34] Hele vellen gebruikte hij in vier gevallen: twee keer het onregelmatige vergé papier (*cats. 240, 252, 259* en *260*), één keer MICHALLET (*cats. 250, 269*), en één keer J WHATMAN 1884 (*cat. 257*). Het velijn papier van Whatman is met zijn 50,9 × 39,4 cm aanzienlijk kleiner dan de vellen vergé papier die gemiddeld 62,0 × 47,5 cm meten. Eén vel Michallet-papier scheurde Van Gogh niet precies doormidden met als gevolg dat het ene deel (*cats. 238, 254*) groter is dan een half vel, en het andere deel kleiner (*cats. 239, 267*). Van het laatste scheurde hij bovendien nog een strook van circa vijf centimeter af ten gunste van de centrering van de voorstelling. Slechts één tekening (*cat. 271*) is gemaakt op een kwart vel. Van Gogh gebruikte in zijn latere gipsstudies uitsluitend bladen

33 Otterlo 1990, p. 179, dateert met enige terughoudendheid alle werken op WHATMAN 1884 in Antwerpen. Het is echter goed mogelijk dat de kunstenaar dit papier mee naar Parijs nam of het daar opnieuw kocht.

34 Het betreft de dragers van cats. 241, 251, 253, 255, 256, 258, 261-266 en 268. Heenk 1995, p. 149, meent dat cat. 258 op een heel vel L.BERVILLE gemaakt is, maar zowel de afmetingen als de scheurrand rechts spreken dit tegen. In het œuvre van Toulouse-Lautrec komt dit watermerk voor in bladen met als tegenwatermerk Lalanne.



251n Schetsboekblad (F – JH add. 13), najaar 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.



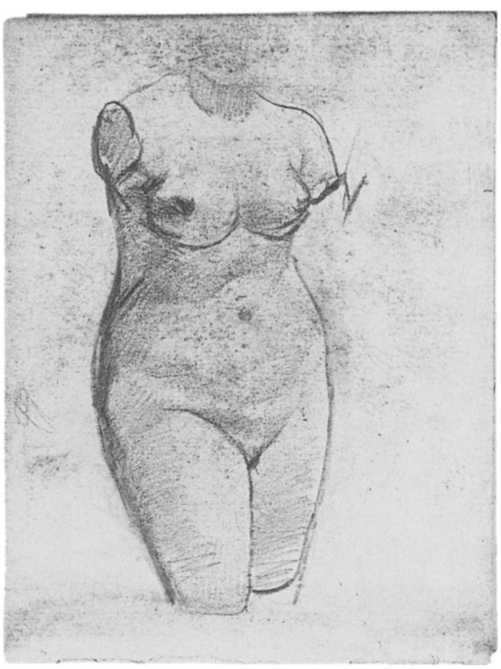
251o Schetsboekblad (F – JH add. 14), najaar 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.

met de afmetingen van een kwart vel (zie *cats. 276-286*).[35]

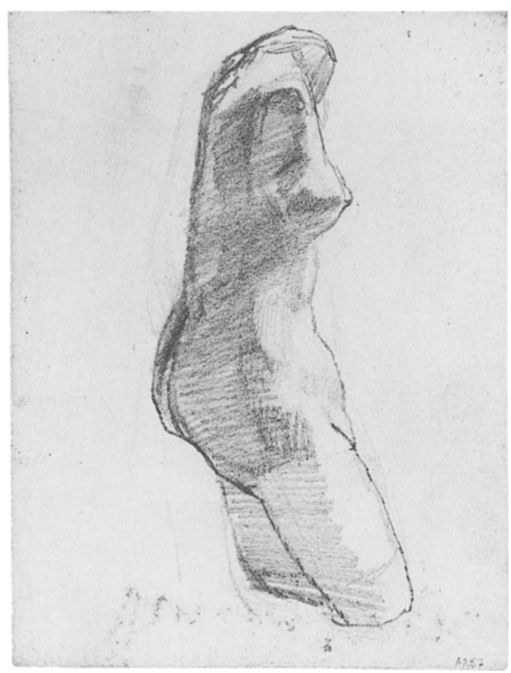
Dat Van Gogh, die altijd geldgebrek had, het papier voor zijn studies ten volle benutte blijkt niet alleen uit het tot kleiner formaat scheuren maar ook uit het dubbelzijdig gebruiken van de bladen. Hij betekende maar liefst elf van de vijftien bladen, zowel op heel als op half formaat, aan beide zijden. Het is waarschijnlijk niet toevallig dat twee van de vier bladen die slechts aan één kant gebruikt zijn (*cats. 257* en *258*) beide zeer uitgewerkte studies bevatten.[36]

Van Gogh tekende ook nog vier studies naar gipsen beelden in twee van zijn schetsboeken.[37] De onderwerpen van twee van die werken, *Venus* en *Spierman*, komen ook voor in de tekeningen die hier beschreven zijn en zullen dus waarschijnlijk bij Cormon zijn ontstaan (*afb. 251n* en *o*). Ondanks het kleine formaat zijn ze redelijk nauwkeurig uitgewerkt. De overige twee schetsen zijn naar een Venustorso getekend die verder in het œuvre van Van Gogh niet voorkomt (*afb. 251p* en *q*). Het is dan ook niet uitgesloten dat hij ze in Antwerpen tekende.[38]

35 Ook opgemerkt door Heenk 1995, p. 143.
36 De twee andere enkelzijdig betekende bladen zijn cats. 266 en 253.
37 De schetsboeken bevinden zich in het Van Gogh Museum, inv. d 412 V/1962 en d 413 V/1962.
38 Deze twee schetsen van gipsafgietsels zijn de enige gipsstudies die Hulsker in Antwerpen plaatst, Hulsker 1996, p. 218.



251p Schetsboekblad (F 1693h JH 1002), 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.



251q Schetsboekblad (F 1693i JH 1003), 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.

251 Venus

Oktober 1886-januari 1887
Potlood op vergé papier
47,5 × 31,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 261

Inv. d 159 V/1962
SD 1709v JH 1050

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 438, nr. 2.426; De la Faille 1992, vol. 1, p. 456, vol. 2, pl. ccLII; Heenk 1995, p. 144; Hulsker 1996, pp. 228, 229.

Tentoonstellingen
Geen.

252 Venustorso

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
61,1 × 45,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 260

Inv. d 180 V/1962
SD 1708v JH 1065

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 440, nr. 2.435; De la Faille 1992, vol. 1, p. 456, vol. 2, pl. ccLII; Heenk 1995, pp. 143, 144; Hulsker 1996, p. 232.

Tentoonstellingen
Geen.

253 Idool

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,7 × 30,5 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd

Inv. d 13 V/1962
F 1364a JH 1041

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 479, 660; Amsterdam 1987, p. 435, nr. 2.404; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 353, vol. 2, pl. ccxxxII; Otterlo 1990, p. 196; Heenk 1995, p. 145; Hulsker 1996, p. 227.

Tentoonstelling
1990 Otterlo, nr. 141.

254 Idool en schetsen van Venus

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,3 × 35,2 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 238

Inv. d 160 V/1962
SD 1710v JH 1048

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 435, nr. 2.407; De la Faille 1992, vol. 1, p. 457, vol. 2, pl. ccLII; Heenk 1995, pp. 144, 145; Hulsker 1996, pp. 228, 229.

Tentoonstellingen
Geen.

255 Idool

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,7 × 31,3 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 262

Inv. d 14 V/1962
F 1364bv JH 1042

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 479, 660; Amsterdam 1987, p. 435, nr. 2.405; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 353, 354, vol. 2, pl. ccxxxII; Heenk 1995, p. 145; Hulsker 1996, p. 228.

Tentoonstellingen
Geen.

256 Venus van Milo

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,6 × 31,5 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 264

Inv. d 402 V/1962
F 1371v JH –

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 483, 660; Amsterdam 1987, p. 440, nr. 2.439; De la Faille 1992, vol. 1, p. 356, vol. 2, pl. ccxxxiii; Heenk 1995, p. 141.

Tentoonstellingen
Geen.

257 Venus

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool(?), zwart krijt, op velijn papier
50,9 × 39,7 cm
Watermerk: J Whatman 1884
Niet gesigneerd

Inv. d 399 V/1962
F 1363g JH 1052

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 479, 660; Amsterdam 1987, p. 439, nr. 2.428; Otterlo 1990, pp. 179, 190; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 352, 353, vol. 2, pl. ccxxxii; Heenk 1995, pp. 132, 138, 144; Hulsker 1996, p. 230.

Tentoonstellingen
1956 Haarlem, nr. 45; 1990 Otterlo, nr. 137.

258 Venustorso

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, potlood, op vergé papier
48,9 × 31,8 cm
Watermerk: l.berville
Niet gesigneerd

Inv. d 158 V/1962
SD 1707 JH 1067

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 440, nr. 2.437; De la Faille 1992, vol. 1, p. 456, vol. 2, pl. cclii; Heenk 1995, pp. 144, 149; Hulsker 1996, p. 232.

Tentoonstellingen
Geen.

259 Buste van een jonge krijger

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, zwart krijt met bruin zweem, op vergé papier
61,7 × 48,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 240

Inv. d 169 V/1962
SD 1701r JH 1081

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 580, 672; Amsterdam 1987, p. 441, nr. 2.440; Parijs 1988, pp. 70, 71, nr. 16; Otterlo 1990, p. 195; De la Faille 1992, vol. 1, p. 454, vol. 2, pl. ccl; Heenk 1995, pp. 143-45; Hulsker 1996, p. 234.

Tentoonstellingen
1988 Parijs, nr. 16; 1990 Otterlo, nr. 140.

260 Venustorso

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
61,1 × 45,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 252

Inv. d 180 V/1962
SD 1708r JH 1064

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 440, nr. 2.434; De la Faille 1992, vol. 1, p. 456, vol. 2, pl. cclii; Heenk 1995, pp. 143, 144; Hulsker 1996, p. 231.

Tentoonstellingen
Geen.

261 Venustorso

Oktober 1886-januari 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,5 × 31,5 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 251

Inv. d 159 V/1962
SD 1709r JH 1066

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 582, 672; Amsterdam 1987, p. 440, nr. 2.436; De la Faille 1992, vol. 1, p. 456, vol. 2, pl. cclii; Heenk 1995, p. 144; Hulsker 1996, p. 232.

Tentoonstellingen
Geen.

262 Idool

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,7 × 31,3 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 255

Inv. d 14 V/1962
F 1364br JH 1046

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 479, 660; Amsterdam 1987, p. 436, nr. 2.410; Otterlo 1990, p. 197; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 353, vol. 2, pl. CCXXXII; Hulsker 1996, pp. 228, 229.

TENTOONSTELLING
1990 Otterlo, nr. 142.

263 Idool

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,5 × 30,8 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 268

Inv. d 15 V/1962
F 1364dr JH 1047

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 480, 660; Amsterdam 1987, p. 435, nr. 2.406; De la Faille 1992, vol. 1, p. 354, vol. 2, pl. CCXXXII; Heenk 1995, p. 145; Hulsker 1996, pp. 228, 229.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

264 Venustorso

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
47,6 × 31,5 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 256

Inv. d 402 V/1962
F 1371r JH 1068

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 119, vol. 4, pl. CXXXVI; De la Faille 1970, pp. 483, 660; Amsterdam 1987, p. 440, nr. 2.438; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 119, 356, vol. 2, pl. CXXXVI; Heenk 1995, p. 144; Hulsker 1996, p. 232.

TENTOONSTELLINGEN
1953 Assen, nr. 42; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 50.

265 Venustorso

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Houtskool, zwart krijt, zwart krijt met bruin zweem, op vergé papier
31,4 × 47,5 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 241

Inv. d 31 V/1962
F 1363av JH 1063

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 478, 660; Amsterdam 1987, p. 437, nr. 2.420; De la Faille 1992, vol. 1, p. 351, vol. 2, pl. CCXXXI; Heenk 1995, p. 144; Hulsker 1996, p. 231.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

266 Venustorso

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
43,7 × 31,3 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 401 V/1962
F 1363b JH 1069

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 478, 660; Amsterdam 1987, p. 437, nr. 2.421; De la Faille 1992, vol. 1, p. 351, vol. 2, pl. CCXXXI; Heenk 1995, p. 144; Hulsker 1996, p. 232.

TENTOONSTELLINGEN
1961 Scarborough, zonder cat.; 1988 Rome, nr. 80.

267 Venus met hoed

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
38,3 × 19,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 239

Inv. d 36 V/1962
F 1363fr JH 1051

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 478, 479, 660; Amsterdam 1987, p. 438, nr. 2.427; De la Faille 1992, vol. 1, p. 352, vol. 2, pl. CCXXXII; Heenk 1995, pp. 144, 145; Hulsker 1996, p. 229.

TENTOONSTELLING
1962 Londen, nr. 32.

268 Idool

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,5 × 30,8 cm
Watermerk: MICHALLET
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 263

Inv. d 15 V/1962
F 1364dv JH 1040

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 480, 660; Amsterdam 1987, p. 435, nr. 2.409; De la Faille 1992, vol. 1, p. 354, vol. 2, pl. CCXXXII; Heenk 1995, p. 145; Hulsker 1996, p. 227.

TENTOONSTELLING
1931 Amsterdam, nr. 171.

269 Spierman

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,9 × 62,6 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 270

Inv. d 400 V/ 1962
SD 1702v JH 1038

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 581, 672; Amsterdam 1987, p. 436, nr. 2.413; De la Faille 1992, vol. 1, p. 455, vol. 2, pl. ccli; Heenk 1995, pp. 141, 142; Hulsker 1996, pp. 226, 227, 230.

Tentoonstellingen
Geen.

270 Spierman en Gladiator Borghese

Oktober 1886-januari 1887
Houtskool, zwart krijt, op vergé papier
47,9 × 62,6 cm
Watermerk: Michallet
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 269

Inv. d 400 V/1962
SD 1702r JH 1037

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 580, 581, 672; Van der Wolk 1986, pp. 270, 271; Amsterdam 1987, p. 436, nr. 2.412; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 454, 455, vol. 2, pl. ccli; Heenk 1995, pp. 141, 142; Hulsker 1996, pp. 226, 227, 230.

Tentoonstellingen
Geen.

271 Fragment van Venus

Oktober 1886-januari 1887
Zwart en blauw krijt, zwart krijt met bruin zweem, gewassen, op vergé papier
26,6 × 22,1 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 272

Inv. d 303 V/1972 verso
F – JH –

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-72 V.W. van Gogh; 1972 Vincent van Gogh Stichting; 1972-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Amsterdam 1987, p. 442, nr. 2.447; Heenk 1995, pp. 158, 159.

Tentoonstellingen
Geen.

272 Copulerend paar

Deze vrijmoedige tekening heeft altijd een onopvallend bestaan geleid in de collectie in het Van Gogh Museum tot ze in 1987 werd opgenomen in de bestandscatalogus.[1] Noch De la Faille noch Hulsker namen het blad in hun overzichten op. Of die auteurs het niet kenden dan wel door schroom of ongeloof in de toeschrijving waren bevangen, laat zich niet vaststellen – al is het hoe dan ook opmerkelijk dat Hulsker de tekening ook niet opnam in de addenda van de herziene versie van zijn catalogus uit 1996. Matthias Arnold, klaarblijkelijk niet bekend met het bestaan van de bestandscatalogus van het Van Gogh Museum, meende in 1995 zelfs een klein schandaal op het spoor te zijn: hij sprak het vermoeden uit dat de tekening uit piëteit of bekrompenheid bewust verborgen was gehouden.[2]

Hoewel Van Gogh enkele voorstellingen maakte met een licht erotisch karakter (zie *cats. 301, 302*) en er ook een blad is waarin een vrouw wordt getoond tijdens het maken van haar toilet (*cat. 287*), is er geen enkele andere voorstelling in Van Goghs œuvre bekend met een vergelijkbare expliciete seksuele lading. Of hij dit tafereel inderdaad in de vrije natuur zag dan wel een erotisch tafereel van wat bomen en struiken voorzag is onduidelijk.

Er hoeft ondanks de voor Van Gogh ongebruikelijke thematiek geen twijfel te zijn dat *Copulerend paar* van zijn hand is. De stevige tekentrant, de modellering van de lichamen met grote ronde volumes en de manier waarop de bomen op de achtergrond zijn weergegeven, wijzen duidelijk in die richting.[3] Dat het blad uit Parijs stamt valt op te maken uit de voorstelling op de keerzijde: daar is het onderste deel van een gipsen beeld weergegeven (*cat. 271*) dat Van Gogh in de periode herfst 1886-januari 1887 bij Cormon tekende. *Copulerend paar* zal waarschijnlijk in diezelfde periode zijn ontstaan.

Het blad was, getuige twee scheurranden, onderdeel van een groter vel.[4] Omdat de voorstellingen aan beide zijden (*cats. 271* en *272*) het papier tot aan de randen vullen en het – vooral bij de linkerrand van *Copulerend paar* – waarschijnlijk lijkt dat de potloodlijnen ooit verder doorliepen, mag worden aangenomen dat Van Gogh meerdere studies maakte op een groot blad dat hij later tot kleinere vellen verscheurde en versneed.

De voorstelling is getekend in potlood dat met zwart krijt zwaarder werd aangezet in de schaduw, in de hoofden en in de schaamdelen. Aan de linker- en rechterzijde kraste Van Gogh wat grafiet weg.

Oktober 1886-januari 1887

Potlood, zwart krijt, op vergé papier
26,6 × 22,1 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 271

Inv. d 303 V/1972 recto
F – JH –

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-72 V.W. van Gogh; 1972 Vincent van Gogh Stichting; 1972-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Amsterdam 1987, p. 442, nr. 2.446; Heenk 1995, p. 158.

Tentoonstellingen
Geen.

1 *Amsterdam 1987, nr. 2.446.*
2 *Matthias Arnold,* Vincent van Gogh. Werk und Wirkung, *München 1995, pp. 117, 118.*
3 *Heenk 1995, pp. 158, 159, houdt de mogelijkheid open dat* Copulerend paar *niet van Van Gogh is maar van Bernard, omdat het beter in diens œuvre zou passen. Ook van de gipsstudie op de verso vermoedt zij dat Bernard wellicht de maker was (zie cat. 271). De robuuste stijl van beide tekeningen lijkt echter in niets op de – in vergelijking – veel meer aarzelende hand van Bernard; ook in technisch opzicht is er geen twijfel.*
4 *Bekeken op de zijde met* Copulerend paar, *zijn de randen beneden en rechts afgescheurd, links afgesneden. Aan de bovenkant bleef de originele papierrand bewaard.*



272 Copulerend paar

273 Geraamte

In het schetsje *Geraamte* tekende Van Gogh met een stevig potlood een skelet met geheven rechterarm en vooruitgestoken linkerbeen. In de achtergrond plaatste hij een zwarte kat voor het raam. De voorstelling is getekend op glad karton, dat wat betreft dikte en afmetingen het meest op een visitekaartje lijkt. De drager bestaat uit twee lagen, zoals zichtbaar is aan de linkerrand. Daar is het karton gesplitst geraakt toen het werd losgesneden van het deel waar Van Gogh *Park met figuren* (*cat. 274*) op tekende, het enige andere werk op zo'n stevige drager.[1] Gezien het tekenmateriaal dat zich in beide schetsen op de snijranden bevindt, werd het karton al gesneden voordat erop getekend werd. Zowel Van der Wolk als Heenk concludeerden dat beide werken dezelfde soort drager hebben en dus bij elkaar horen.[2] Geen van beiden heeft echter geconstateerd dat ze oorspronkelijk aan elkaar hebben gezeten. Waar het karton – voor het versneden werd 10,5 × 11,9 centimeter groot – oorspronkelijk voor bestemd was, is niet meer te achterhalen.

Geraamte is voorheen in Van Goghs Antwerpse periode gedateerd. Door de relatie van het werk met *Park met figuren* (*cat. 274*) dat zeker uit Parijs stamt, is het echter mogelijk die datering te herzien en de schets in de Parijse periode te plaatsen.[3] Binnen de tijdspanne van de twee Parijse



273a Foto van het atelier van Cormon, ca. 1885. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

Oktober 1886-januari 1887

Potlood op dun karton
10,5 × 5,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 29 V/1962
F 1361 JH 998

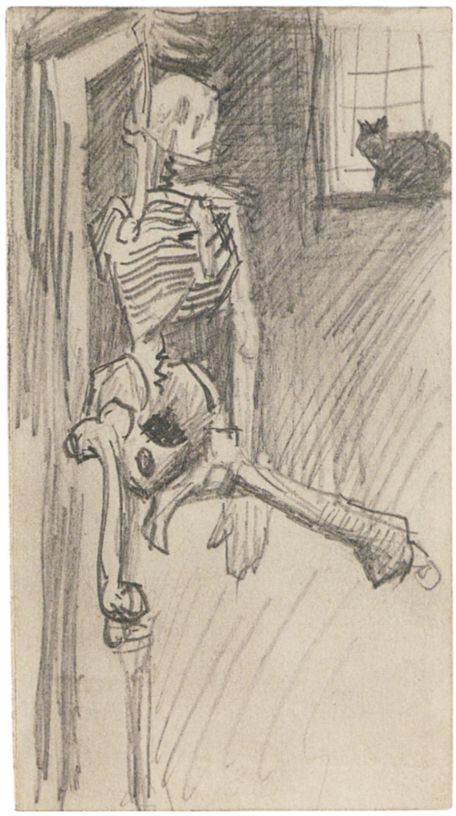
Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 117, vol. 4, pl. CXXXIII; Tralbaut 1948, pp. 258-60, 285, afb. XXXIV; Tralbaut 1958, p. 63, afb. LVI; Tralbaut 1969, p. 181; De la Faille 1970, pp. 474, 660; Van der Wolk 1986, pp. 11, 12; Amsterdam 1987, p. 430, nr. 2.374; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 117, 350, vol. 2, pl. CXXXIII; Heenk 1995, pp. 158, 270; Hulsker 1996, pp. 217, 218.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 154; 1962 Londen, nr. 27.

1 Het karton van cat. 274 is eveneens aan de snijrand gesplitst. Van der Wolk 1986, p. 12, beschreef de drager als papier op karton, maar hij twijfelde of ze al van oorsprong verlijmd waren. Zie voor de oorzaak van deze twijfel cat. 274.

2 Van der Wolk, op. cit. (noot 1) en Heenk 1995, p. 158. Heenk beweerde dat het twee blaadjes betreft van een schetsboek, dat verder verloren is gegaan.



273 Geraamte

jaren ligt een datering in de maanden dat Van Gogh bij Cormon werkte voor de hand. In diens atelier was immers, zoals blijkt uit een foto, een geraamte voorhanden (*afb. 273a*). De stevige standaard waaraan het geraamte in Van Goghs tekening is opgehangen, vertoont grote overeenkomsten met die van het skelet bij Cormon.

De combinatie van een geraamte en een zwarte kat heeft iets onheilspellends, maar dat wordt afgezwakt door de komische stand van het skelet. Of Van Gogh het werk tekende als macabere ateliergrap of als opzet voor een illustratie voor *Le Chat Noir*, zoals door Heenk is geopperd, is niet meer te achterhalen.[4] Van Gogh was bekend met het cabaret en zijn publicaties, zoals blijkt uit een vergeefse poging die hij anderhalf jaar eerder vanuit Nuenen deed om een tekening van *De aardappeleters* bij Le Chat Noir gepubliceerd te krijgen.[5] Bovendien woonde hij de eerste maanden van zijn Parijse verblijf in de straat waar ook het cabaret gevestigd was, de rue de Laval.[6]

Van Gogh koos in Antwerpen en Parijs wel vaker delen van geraamtes tot onderwerp. In zijn geschilderde œuvre komt drie maal een schedel voor; een ervan heeft een sigaret tussen de kaken en is vast als een ateliergrap ontstaan.[7] In een van de twee schetsboeken die Van Gogh in Parijs gebruikte, bevindt zich een studie van een bekken (*afb. 273b*) en een schets van twee skeletten in actie (*afb. 273c*).[8]

Dit is alleen al door de dikte van het karton onwaarschijnlijk.

3 *Aan de achterkant van het parkgezicht staat namelijk een notitie die onmiskenbaar met Parijs is verbonden Zie daarvoor cat. 274 en afb. 274b. Ook Heenk en Van der Wolk kwamen tot deze herdatering. De la Faille 1992 en Hulsker 1996 hielden daarentegen vast aan een datering in Antwerpen.*

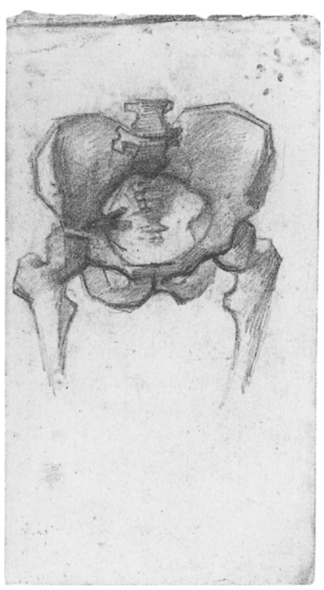
4 *Heenk 1995, p. 158. De kat was het symbool van het cabaret en zijn gelijknamige krant. Zie de inleiding voor Van Gogh en illustraties.*

5 *Zie brief 495/399, met een briefschets van* De aardappeleters, *brief 496/400, met een losse schets (F 1226 JH 736) die Theo bij Le Chat Noir kon tonen, en brief 497/401 waaruit blijkt dat zijn tekening geweigerd werd.*

6 *Vincent en Theo woonden tot juni 1886 in rue de Laval, 25; Le Chat Noir was gevestigd op nummer 12.*

7 *De schedel met sigaret (F 212 JH 999) is waarschijnlijk in Antwerpen geschilderd. De andere schilderijen met schedels (F 297 JH 1346, F 297a JH 1347) ontstonden in Parijs.*

8 *Inv. d 413 V/1962. Laatstgenoemde schets heeft Van Gogh getekend in het Collège Rollin aan de Avenue Trudaine. Een skelet van een aap in die houding komt namelijk voor op een foto van het natuurhistorisch kabinet van die school (zie afb. 307b). Van Gogh kende de instelling waarschijnlijk via Paul Signac die er tussen 1877 en 1880 les had en die Van Gogh in de eerste maanden van 1887 leerde kennen.*



273b Schetsboekblad (F – JH –), 1887-88. Amsterdam, Van Gogh Museum.



273c Schetsboekblad (F – JH –), 1887-88. Amsterdam, Van Gogh Museum.

274, 275 Parkgezichten

Onder de Parijse tekeningen van Van Gogh zijn twee parkgezichten waarvan de voorstellingen nauw met elkaar verwant zijn. In beide werken is een park te zien met een waterpartij waarin de kale bomen worden weerspiegeld. In uitwerking, tekenmateriaal en formaat verschillen ze echter aanzienlijk. *Park met figuren (cat. 274)* is een vlotte schets, waarschijnlijk ter plekke gemaakt, in potlood op een klein stukje karton. Vermoedelijk wilde Van Gogh in *Parkgezicht (cat. 275)* dezelfde voorstelling op groter formaat uitwerken. Deze tekening in blauw krijt is evenwel in het schetsstadium blijven steken. De twee figuren die in het eerste werk op de rechteroever wandelen, ontbreken in het grote blad. De kunstenaar was daar vooral bezig met het zoeken naar de juiste verhoudingen. Hiertoe bakende hij aan de onderzijde de voorstelling twee keer met een lijn af. Langs een van de lijnen vouwde hij ten slotte het papier naar achteren om; de verhoudingen kwamen hierdoor beter overeen met die van *Park met figuren*.



274a *Parkgezicht* (F 224 JH 1112), 1886.
Particuliere collectie.

1 Zie voor een nadere beschrijving van de drager van Park met figuren, *cat. 273. Van der Wolk 1986, p. 12, betwijfelde of de twee lagen waaruit het karton bestaat al vanouds met elkaar verlijmd waren. Deze twijfel werd veroorzaakt door beschadigingen aan de linkerrand van de bovenste laag die hij abusievelijk aanzag voor een rillijn en een bindgaatje.*

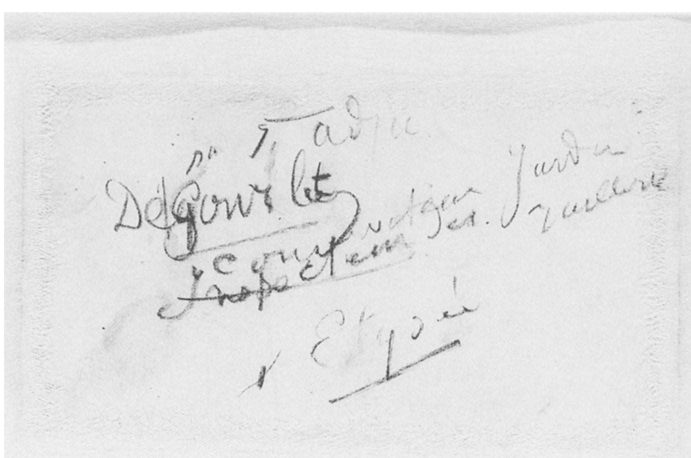
2 Het woord 'adju' is vermoedelijk een verkorte vorm van 'adjudant'. Volgens de Almanach de Commerce *van 1885 was de heer De Gourlet 'regisseur du palais de l'Elysée'. Hij had de leiding over het personeel, het onderhoud, de bevoorrading en schoonmaak van het Elysée, het presidentiële paleis. In* Tout-Paris *1886, een soort adresboek, staat hij vermeld als 'inspecteur des palais nationaux'. Met dank aan Nienke Bakker voor het natrekken van de naam De Gourlet.*

Van Gogh gebruikte de twee schetsen later voor een schilderij dat op het eerste gezicht, door het staande formaat en de vollere bomen, weinig overeenkomsten vertoont met de tekeningen (*afb. 274a*). Dat het toch om dezelfde plek gaat, blijkt uit de vorm van de waterpartij en de figuren die zich op het pad rechts ervan bevinden. Achter de bomen schemert het dak van een gebouw door, een element dat in de schetsen ontbreekt.

Tot nu toe werd het ontstaan van de tekeningen altijd gehouden op het voorjaar van 1886. Ze zijn echter allebei te verbinden met werken die bij Cormon ontstonden, en stammen dus hoogstwaarschijnlijk uit de periode najaar 1886-januari 1887. Zo vormde het karton waarop *Park met figuren* zou worden getekend oorspronkelijk een geheel met het stuk karton van *Geraamte* (*cat. 273*), dat bij Cormon ontstond.[1] Op de achterzijde van *Parkgezicht* bevindt zich een op het atelier van Cormon gemaakte studie van voeten (*cat. 250*).

Van Gogh werkte de grote tekening waarschijnlijk niet uit omdat hij olieverf op de achterzijde van het blad morste. De olie trok in het papier en liet daar vlekken achter. Hij maakte de hierboven genoemde vouw na het morsen, want de vlek die zich juist boven de vouw bevond, liet eronder een gespiegelde afdruk achter.

Door het gebrek aan specifieke elementen is het niet mogelijk om te bepalen welke locatie in de tekeningen is weergegeven. Aan de achterkant van *Park met figuren* noteerde Van Gogh: 'adju DeGourlet conservation Jardin Tuillerie Inspecteur Elysée' (*afb. 274b*).[2] Waarom hij dit opschreef en of de notitie iets met de tekening te maken heeft, is niet bekend.



274b Verso van cat. 274.



274 Park met figuren



275 Parkgezicht

274 Park met figuren

Oktober 1886-januari 1887
Potlood op dun karton
6,1 x 10,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 126 V/1969
F 1382r JH 1027

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-69 V.W. van Gogh; 1969 Vincent van Gogh Stichting; 1969-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. cxl; De la Faille 1970, pp. 486, 661; Amsterdam 1987, p. 433, nr. 2.392; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 359, vol. 2, pl. cxl; Heenk 1995, pp. 146, 158; Hulsker 1996, p. 224.

Tentoonstellingen
Geen.

275 Parkgezicht

Oktober 1886-januari 1887
Blauw krijt op vergé papier
32,1 x 46,3 cm
Watermerk: Lalanne
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 250

Inv. d 156 V/1962
SD 1703v JH 1026

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 581, 672; Amsterdam 1987, p. 432, nr. 2.391; De la Faille 1992, vol. 1, p. 455, vol. 2, pl. ccli; Heenk 1995, p. 146; Hulsker 1996, p. 224.

Tentoonstellingen
Geen.

276-286 Studies naar gipsen beelden

Behalve in het atelier van Cormon, werkte Van Gogh in Parijs ook thuis in de rue Lepic naar gipsen beeldjes. Hij maakte er maar liefst elf schilderijen en elf tekeningen.[1] De tekeningen onderscheiden zich van de Cormonstudies door een vrijere tekenstijl, een grotere diversiteit aan tekenmaterialen, een kleiner formaat en de weergegeven gipsafgietsels.

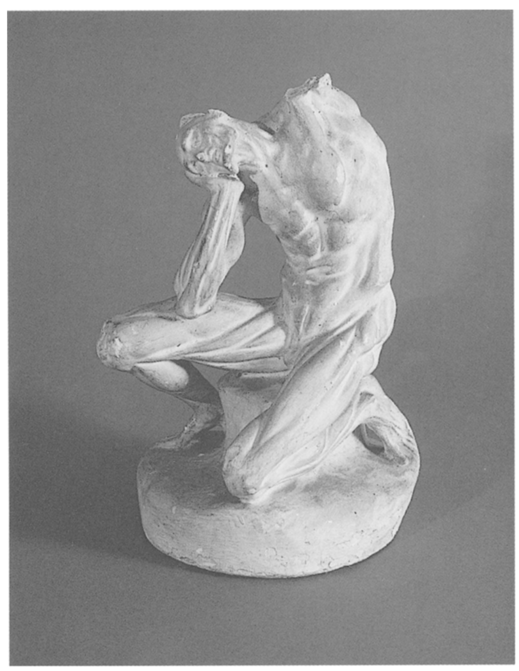
De omvang van Van Goghs gipsencollectie is niet bekend. Het was in de tijd dat hij in Parijs verbleef niet moeilijk om aan afgietsels te komen. Ze werden gemaakt door grote staatsinstellingen als het Louvre en de Ecole des Beaux-Arts, maar ook door een groot aantal privé-gieterijen.[2] De beelden werden voor weinig geld verkocht in winkels en door straatverkopers. In de 22 gipsstudies die Van Gogh thuis maakte, komen acht verschillende gipsafgietsels voor. Vier van deze beeldjes zijn bewaard gebleven: een geknielde spierman (*afb. 276a*), Michelangelo Buonarroti's *Stervende slaaf* (*afb. 276b*), een paard en een zittende vrouwentorso. Zij maken deel uit van de collectie in het Van Gogh Museum.[3] Van de geknielde spierpop is een tekening en een schilderij bekend; de stervende slaaf is alleen in een tekening vastgelegd en van het paard en de vrouwentorso bestaan uitsluitend schilderijen.[4]

De vier overige gipsen beelden die Van Gogh thuis gehad moet hebben en die allemaal in de tekeningen voorkomen – twee Venustorso's, een mannentorso en *Jonge slaaf* van Michelangelo – zijn niet bewaard gebleven.[5] Dat ze wel degelijk tot zijn eigen collectie behoorden en niet bij Cormon getekend werden, blijkt uit de schilderijen die hij naar drie van de vier beelden maakte. Hun heldere koloriet en de streperige schilderstijl van enkele ervan, dateren van na de studieperiode bij Cormon. Michelangelo's *Jonge slaaf* komt niet voor in het geschilderde œuvre maar wordt toch tot deze groep gerekend op basis van de schetsmatige tekenstijl, de afmetingen van het blad en het ontbreken van een verband met de tekeningen die bij Cormon ontstonden.

Waren de gipsen beelden die Van Gogh bij Cormon tekende hoofdzakelijk afgietsels van klassieke beelden, drie van de zes exemplaren die hij zelf bezat en in zijn tekeningen bestudeerde, gingen terug op sculpturen uit de Renaissance. Tot deze categorie behoren de twee al genoemde beelden van Michelangelo (1475-1564): *Stervende slaaf* (*afb. 276c*) en *Jonge slaaf* (*afb. 276d*).[6] Wie het derde beeld uit de zestiende eeuw maakte, de geknielde spierman

1 De tekeningen worden hier behandeld, de schilderijen zijn F 216 JH 1348, F 216a JH 1054, F 216b JH 1060, F 216c JH 1082, F 216d JH 1071, F 216e JH 1078, F 216f JH 1076, F 216g JH 1055, F 216h JH 1058, F 216i JH 1072, F 216j JH 1059.

2 In de tweede helft van de 19de eeuw bevonden zich in Parijs 268 privé-gieterijen. Zie Florence Rionnet, L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928), *Parijs 1996, bijlage 9, pp. 376-80.*



276a Gipsafgietsel van *Geknielde spierman*, 19de eeuw. Amsterdam, Van Gogh Museum.

(*afb. 276e*), is onduidelijk. Sommigen schrijven deze *écorché* toe aan Bartolommeo Bandinelli (1493-1560), anderen aan Michelangelo.[7]

Van de drie verschillende klassieke torso's die Van Gogh thuis tekende, is er slechts één geïdentificeerd, namelijk de Venustorso die in vijf van de tekeningen voorkomt (*afb. 276f*).[8] De torso, die met beide bovenbenen op een brede sokkel staat, vertoont grote overeenkomsten met de Venustorso die Van Gogh veelvuldig bij Cormon tekende.[9] Daar staat de godin echter op één been, terwijl het andere naar voren steekt. Beide beeldjes lijken van hetzelfde origineel afgegoten te zijn. Het verschil in sokkel, positionering en afwerking van het beeld is te verklaren uit het feit dat ze waarschijnlijk bij verschillende gieterijen gemaakt zijn. De twee andere torso's kunnen niet tot een origineel worden herleid. De Venustorso in catalogusnummers 281 en 286 mist het linkerbeen en staat met het rechterbovenbeen op een sokkel in de vorm van een halve bol. De gespierde mannentorso (*cat. 284*) lijkt wat betreft de houding nog het meest op een discuswerper.

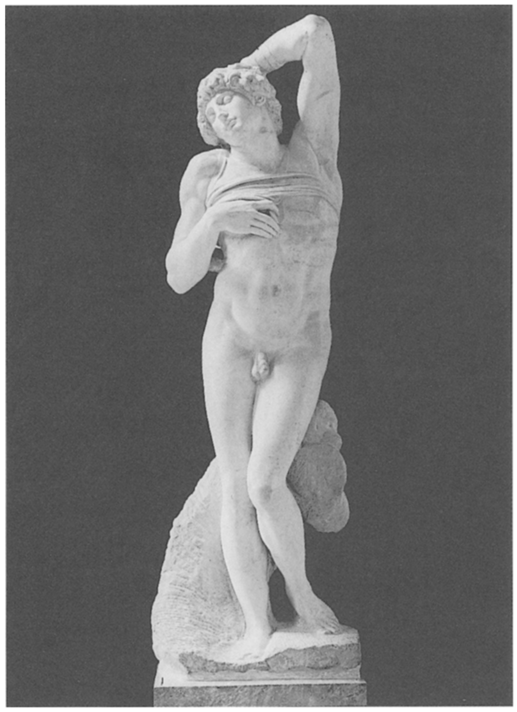
Het is moeilijk om de in het appartement in de rue Lepic tot stand gekomen gipsstudies nader te dateren binnen 1887, het jaar dat op de periode bij Cormon volgde. Stijl, tekenmateriaal, en papier geven doorgaans geen extra houvast, en waar wel een verband gelegd kan worden met andere werken blijken die op hun beurt ook niet nauwkeurig te dateren te zijn.[10] Daarom is er hier voor gekozen deze gipsstudies bij elkaar te behandelen en ze de ruime datering 1887 mee te geven. In sommige gevallen wordt bij de bijschrijving van de tekeningen een suggestie van een meer precieze datering gedaan.

Van Gogh maakte van de *Venustorso* naar het origineel in Londen vijf studies op drie vellen papier; het beeld is steeds vanuit een iets andere hoek weergegeven. Drie van die studies, catalogusnummers 276, 277 en 278, maken de indruk snel geschetst te zijn. De aanwezige opzetlijnen geven aan dat Van Gogh het beeld tijdens het tekenen nog gedraaid heeft. Wat hij in deze gipsstudies bestudeerde – contour of modellering – is niet duidelijk. Ze zijn alledrie getekend in zwart krijt, alleen heeft dit materiaal in catalogusnummer 277 een bruin zweem. Het vel waarop catalogusnummer 278 is getekend, werd ook gebruikt voor een klein, afgekaderd landschapje.[11] Met pen in zwarte en blauwe inkt tekende Van Gogh een hooggelegen molen, een poort en enkele figuurtjes. De inkt is op sommige plekken met penseel gewassen waardoor details zijn vervloeid. In combinatie met de inktvraat waaraan de voorstelling lijdt, heeft dit tot gevolg dat de tekening niet goed leesbaar is. Gezien de molen en het landschappelijke karakter gaat het hier waarschijnlijk om een gezicht op Montmartre. De verhoudingen van de schets doen vermoeden dat het om een opzet voor een schilderij gaat, maar er is geen schilderij bekend met een vergelijkbare compositie.

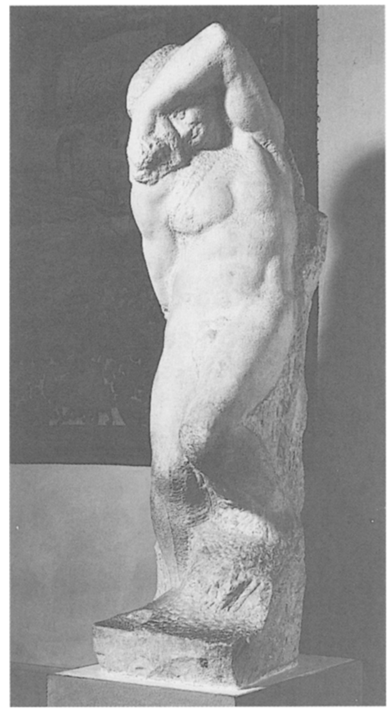
3 *Respectievelijk inv. v 35 V/1978, v 51 V/1981, v 36 V/1978, en v 50 V/1981.*
4 *Dit zijn respectievelijk cat. 285, F 216f JH 1076, cat. 283, F 216c JH 1082, en F 216 JH 1348.*
5 *Ze zijn afgebeeld in respectievelijk cats. 276-282, 284 en 286. Heenk 1995, geeft op p. 147 een opsomming van de beelden die Van Gogh thuis gehad moet hebben. Daarbij vermeldt ze de* Jonge slaaf *van Michelangelo niet en de* Venus van Milo *wel. In haar betoog op pp. 147-49 behandelt ze daarentegen wel de* Jonge slaaf *en wordt van de* Venus van Milo *geen melding gemaakt. Waarschijnlijk is er in de opsomming een fout geslopen.*
6 *Het marmeren origineel van* Stervende slaaf *uit 1513 behoorde oorspronkelijk tot het ontwerp voor het grafmonument van Julius II in de S. Pietro in Vincoli te Rome. Het origineel van* Jonge slaaf *werd in de periode 1516-1530 ontworpen voor de Medicikapel in Florence.*
7 *In Heenk 1995, p. 148 (noot 1), wordt nog een derde mogelijkheid geopperd: de écorché zou door een onbekende gemaakt zijn na bestudering van Michelangelo's naakte atleten voor het plafond van de Sixtijnse kapel en de klassieke torso Belvedere. Het origineel bevindt zich in de École des Beaux-Arts te Parijs.*
8 *Cats. 276-280. Het marmeren origineel uit de eerste-tweede eeuw v. Chr. behoort tot de collectie van het British Museum in Londen. De identificatie is afkomstig van Heenk 1995, p. 148.*
9 *Cats. 252, 258, 260, 261 en 264-266.*
10 *Deze verbanden worden genoemd bij de beschrijving van de werken die hieronder volgt.*
11 *Van Gogh schetste wel vaker een landschapje op een andere tekening, zie cat. 306 en aanhangsel 2, nr. 2.5 (afb. 276i).*



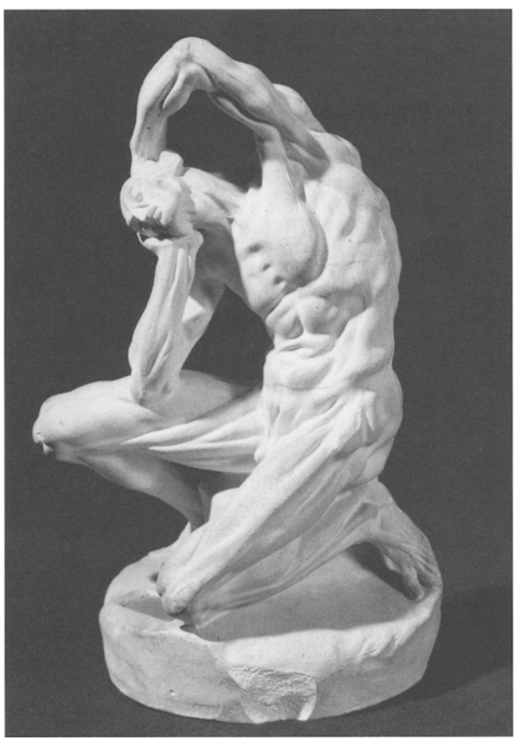
276b Gipsafgietsel van Michelangelo's *Stervende slaaf*, 19de eeuw. Amsterdam, Van Gogh Museum.



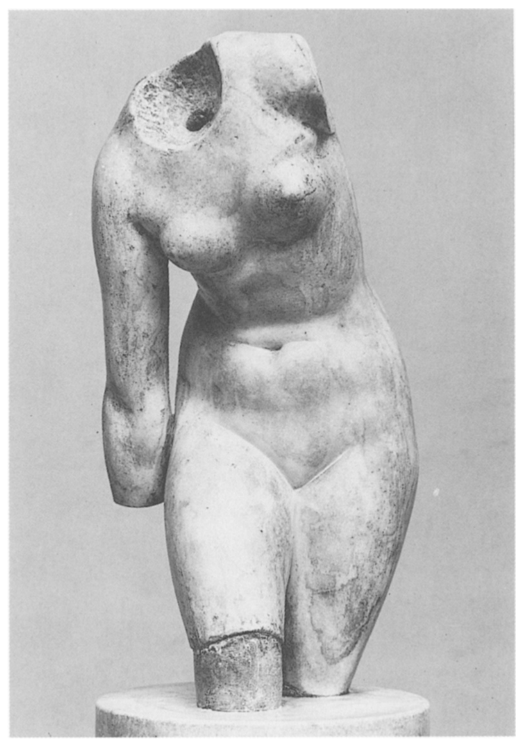
276c Michelangelo Buonarroti, *Stervende slaaf*, 1513. Parijs, Musée du Louvre.



276d Michelangelo Buonarroti, *Jonge slaaf*, 1516-30. Florence, Galleria dell'Academia.



276e *Geknielde spierman*, 15e eeuw. Parijs, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.



276f *Venustorso*, eerste-tweede eeuw v. Chr. Londen, British Museum.

12 *Arnold 1980 II, p. 2187.*
13 *Heenk 1995, p. 148.*

De twee overige studies naar dezelfde torso, catalogusnummers 279 en 280, zijn wat verder uitgewerkt dan de vorige drie en hebben beide een donker fond. Ze zijn getekend in het al genoemde zwarte krijt met een bruin zweem. In catalogusnummer 279, waar rechts het landschap van de achterzijde doorschemert, tekende Van Gogh de contouren en de achtergrond met brede, gedoezelde lijnen, terwijl hij bij de schaduwen in het lichaam met heel fijne lijntjes werkte. De modellering in de andere *Venustorso* (*cat. 280*) bestaat uit parallelle arceringen en gedoezelde partijen. De donkere achtergrond kwam, net als in sommige Cormonstudies, tot stand door een combinatie van een dichte horizontale arcering en lijnen die de contouren van het lichaam volgen.

Aangezien de vijf studies naar *Venustorso* overeenkomsten vertonen in stijl, tekenmateriaal en afmetingen, kan worden aangenomen dat ze kort na elkaar zijn ontstaan. Doordat de tekenwijze in de twee studies met donkere achtergrond doet denken aan sommige bij Cormon getekende gipsstudies, zou het kunnen zijn dat ze vlak na die periode zijn gemaakt.

Ook de uitgewerkte tekening in zwart krijt naar het tweede Venusbeeldje dat Van Gogh bezat, zou uit deze periode kunnen dateren (*cat. 281*). Het fond is immers op vergelijkbare wijze ingevuld en de modellering van het figuur bestaat uit fijne arceringen en gedoezelde partijen. De contouren zette Van Gogh nog eens extra aan met lithografisch krijt; ook de lijnen links van de sokkel zijn daarmee getekend.

Op de achterzijde van dat blad staan twee tekeningen in zwart krijt: links een studie naar Michelangelo's *Jonge slaaf* en rechts een vrije en vrouwelijke versie van dat beeld (*cat. 282*). De studie naar het beeld wijkt af van het origineel dat nog gedeeltelijk in het blok zit (*afb. 276d*). Het is goed mogelijk dat Van Gogh de slaaf ontdeed van zijn stenen omhulsel opdat de houding van de figuur beter uit kwam, iets wat hij nodig had om de vermenselijkte variant rechts goed te kunnen treffen. Arnold verklaarde het verschil in proportie uit een veranderend standpunt van de kunstenaar, wat vreemd is omdat beide schetsen onder vrijwel dezelfde hoek getekend lijken te zijn.[12] Heenk opperde dat de verschillen te wijten zijn aan het feit dat Van Gogh ze snel en uit het hoofd maakte.[13] Waarom de kunstenaar een tekening naar een gipsmodel uit zijn hoofd zou tekenen, blijft dan evenwel in het midden.

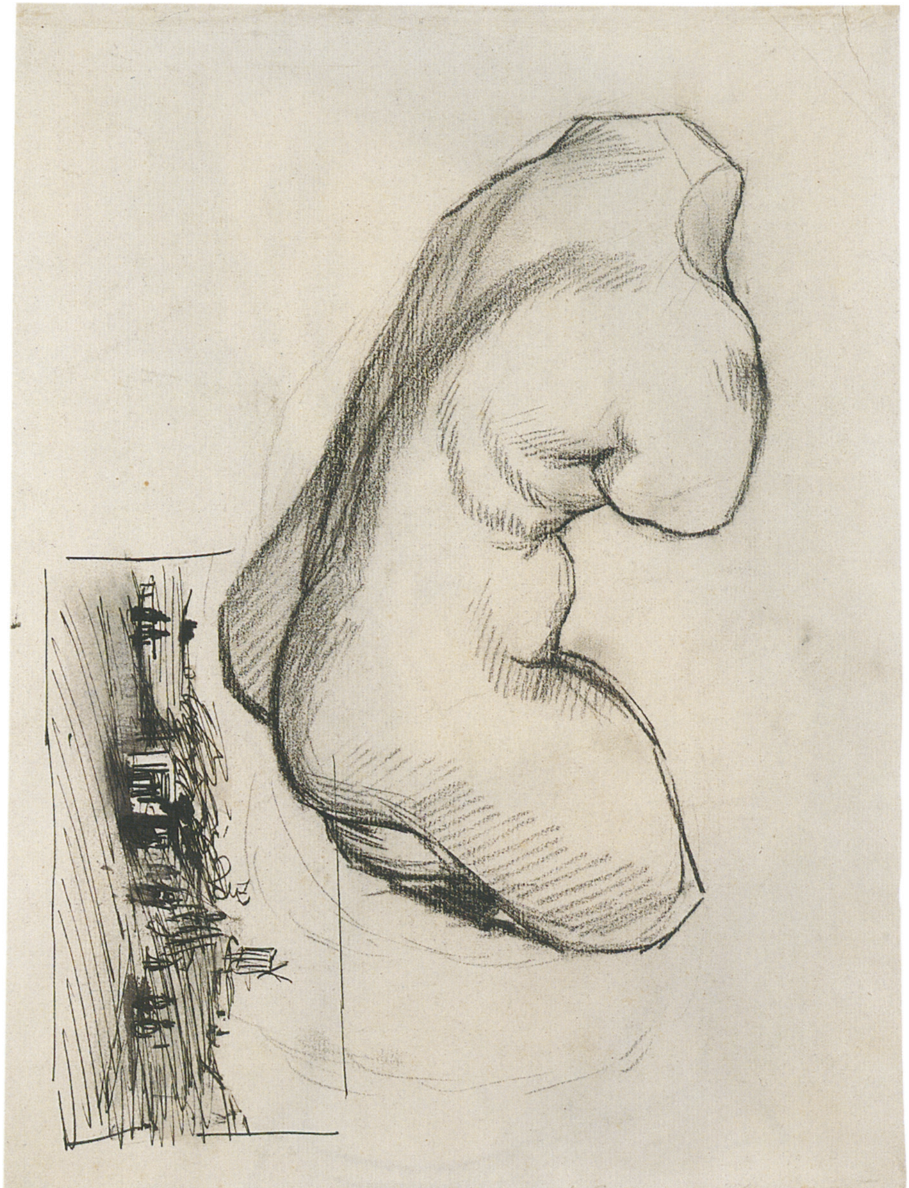
De andere slaaf van Michelangelo, de *Stervende slaaf*, is getekend op een blad waarop Van Gogh ook een schets maakte van een gezelschap aan tafel (*cat. 283*). De gipsstudie is opgezet met korte potloodlijnen waardoor de figuur een wat hoekig karakter heeft. In het bovenlijf werkte de kunstenaar met pen in donkerblauwe inkt over de potloodlijnen. De stand van het hoofd en de positie van de rechterarm en -hand verschillen iets van het originele beeld. Het rechteronderbeen maakt een behaarde indruk doordat Van Gogh



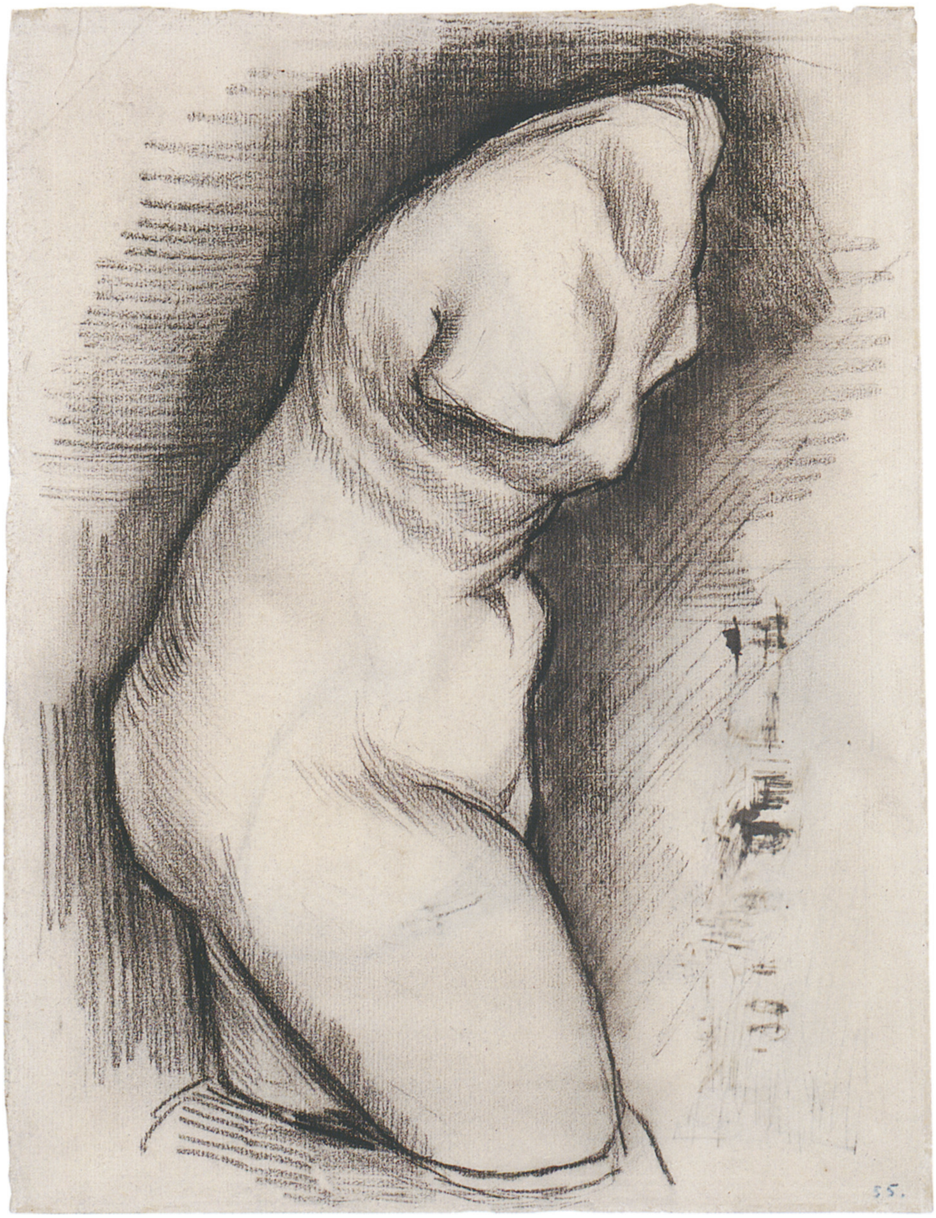
276 Venustorso



277 Venustorso



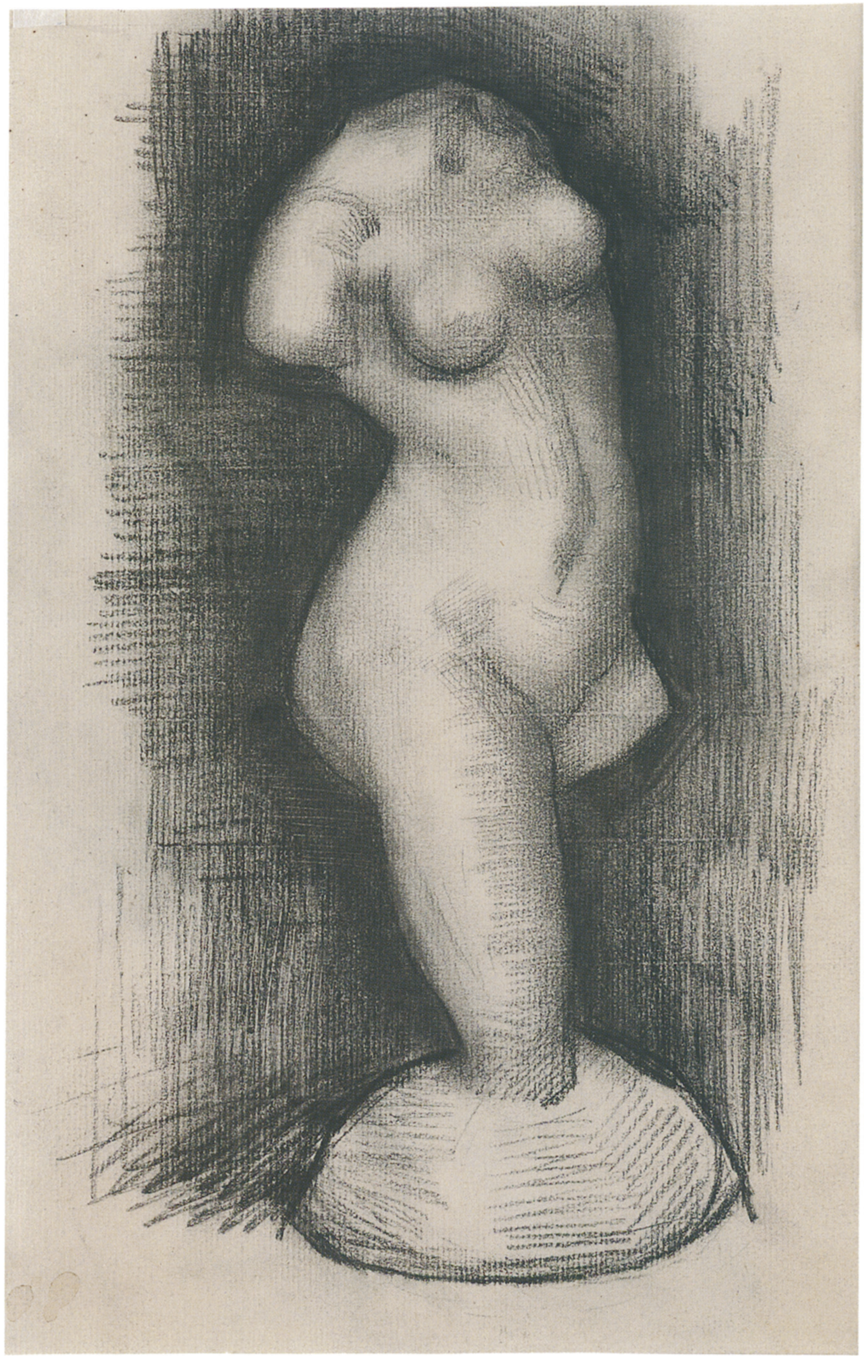
278 Venustorso en landschap



279 Venustorso



280 Venustorso



281 Venustorso



282 Jonge slaaf



283 Stervende slaaf en gezelschap aan tafel

de verticale contour op die plek verving door arceringen die diagonaal op de denkbeeldige omtreklijn staan. Hetzelfde deed hij, maar dan nadrukkelijker, in catalogusnummers 300-303 en 306. Deze stijl houdt verband met de impressionistische en neo-impressionistische schilderstijl die Van Gogh zich in de eerste helft van 1887 probeerde meester te maken (zie ook *cat. 306*).

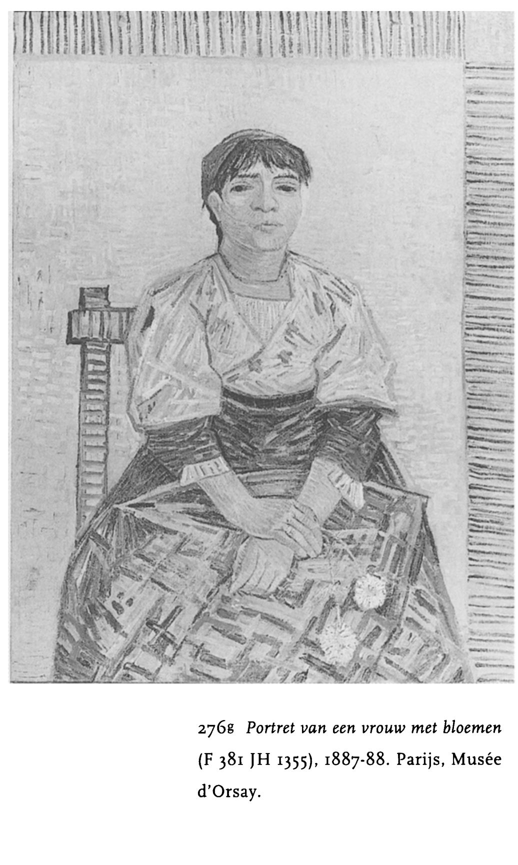
Nadat hij de gipsstudie getekend had, draaide Van Gogh het blad een kwartslag en gebruikte het voor de schets van de figuren aan tafel. De voorstelling is getekend met stevige potloodlijnen en omkaderd met blauw krijt. Met dat laatste materiaal omlijnde hij ook sommige hoofden. Van de drie personen die Van Gogh van voren zag, gaf hij alleen de middelste een gezichtje. Het is tevens de enige figuur die iets in de hand heeft, wellicht eet- of drinkgerei. De man links draagt een hoed; naast hem staan twee flessen op tafel. Door de krasserige tekenstijl, het blauwe krijt en het koelgrijze velijn papier vertoont deze kleine schets overeenkomsten met de reeks studies die Van Gogh naar muzikanten maakte (zie *cats. 293-297*). De stijl van deze serie, waarvan de precieze datering onduidelijk is, houdt verband met de schuin gearceerde contourlijnen zoals die in de *Stervende slaaf en gezelschap aan tafel* te zien zijn.[14] De twee tekeningen op dit vel zullen dus in dezelfde periode tot stand zijn gekomen, in het eerste kwartaal van 1887.

Heenk opperde dat Van Gogh de tekening van de slaaf maakte in het restaurant waar hij ook het tafelende gezelschap vastlegde.[15] Tekenstijl en -materiaal geven daartoe echter geen aanleiding. Het blad maakte oorspronkelijk deel uit van een tekenblok; het is dus goed mogelijk dat Van Gogh een thuis betekend vel opsloeg toen hij de tafelscène wilde vastleggen. Misschien was de tekening een snelle schets voor het interieur van een restaurant die Van Gogh in het begin van 1887 maakte en waarover Hartrick meldde dat die de smalle ruimte van de eetzaal weergaf, met een lange tafel waaraan een groep gasten zat.[16]

Het blad waarop Van Gogh een mannentorso tekende bevat eveneens een tweede studie die niets met het gipsmodel te maken heeft (*cat. 284*). Het is een vrouw, gekleed in een rok, een blouse met een v-hals en met een doekje om haar hoofd, die met haar handen in haar schoot zit. Wat betreft de kleding en de houding vertoont het model grote overeenkomsten met het schilderij *Portret van een vrouw met bloemen* (*afb. 276g*), waar het waarschijnlijk een voorstudie voor is geweest. Het schilderij wordt meestal op basis van schilderstijl en kleurgebruik in de winter van 1887-88 gedateerd. Het ligt voor de hand de voorstudie in dezelfde periode te plaatsen. Of de goedgetroffen mannentorso ook uit die tijd dateert, is onbekend. Beide werken zijn wel getekend in hetzelfde zwarte krijt.

Van Gogh tekende *Geknielde spierman* (*cat. 285*) met potlood en trok vervolgens vooral de contouren over met pen in bruine inkt. Dat is vreemd bij

14 Zie cats. 293-297 en 306.
15 Heenk 1995, p. 147.
16 Hartrick 1939, pp. 51, 52. Zie voor deze beschrijving verder cat. 288.

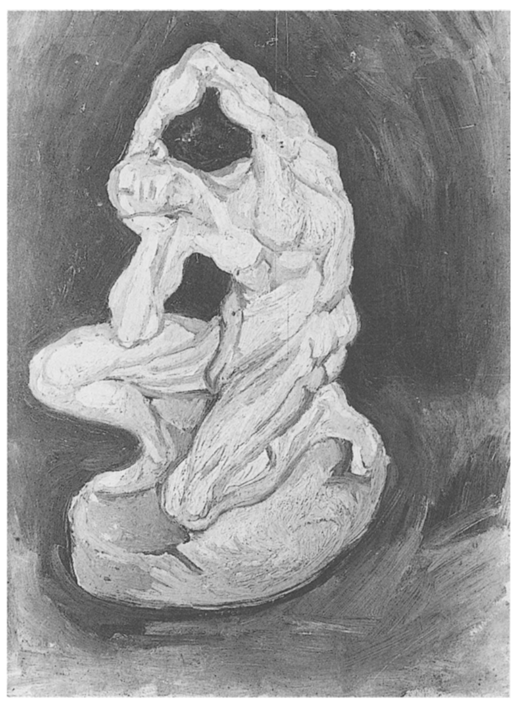


276g *Portret van een vrouw met bloemen* (F 381 JH 1355), 1887-88. Parijs, Musée d'Orsay.

17 *Van der Wolk 1986, p. 142, bracht de twee velletjes onder in schetsboek 5.*

een tekening naar een *écorché*, waarbij de oefening doorgaans op de anatomie gericht is. De spieren zijn hier slechts met potloodlijnen schetsmatig aangeduid. Een verklaring voor deze werkwijze zou kunnen zijn dat de tekening een voorstudie is voor het schilderij dat Van Gogh naar hetzelfde beeldje maakte (*afb. 276h*). Omdat hij het gipsafgietsel daar afzette tegen een donkere achtergrond, moest hij de contouren goed weten te treffen.
Een ander argument om de tekening als voorstudie te beschouwen, is de overeenkomst in gezichtspunt in de tekening en het schilderij.

De *Venustorso* die Van Gogh in catalogusnummer 281 weergaf, tekende hij ook in een van zijn schetsboekjes (*cat. 286*). Het blaadje met de tekening werd uit het boekje gescheurd en is, samen met de tekening *Staand mannelijk naakt van voren gezien* (*cat. 244*), het enige dat van het boekje is overgebleven.[17] Van Gogh maakte met blauw krijt een snelle schets van het gipsafgietsel. Later zette hij met zwart krijt nog wat lijntjes in deze studie; hetzelfde zwarte krijt gebruikte hij voor de adressen en rekensommen die hij rondom het beeld noteerde. Rechtsonder maakte hij met potlood nog een snelle schets van hetzelfde beeld, nu vanuit een iets andere hoek. De potloodlijnen die in de blauwe gipsstudie zichtbaar zijn, zijn niet van de hand van Van Gogh. Ze werden mogelijk gemaakt door degene die de voorstelling aan de achterkant



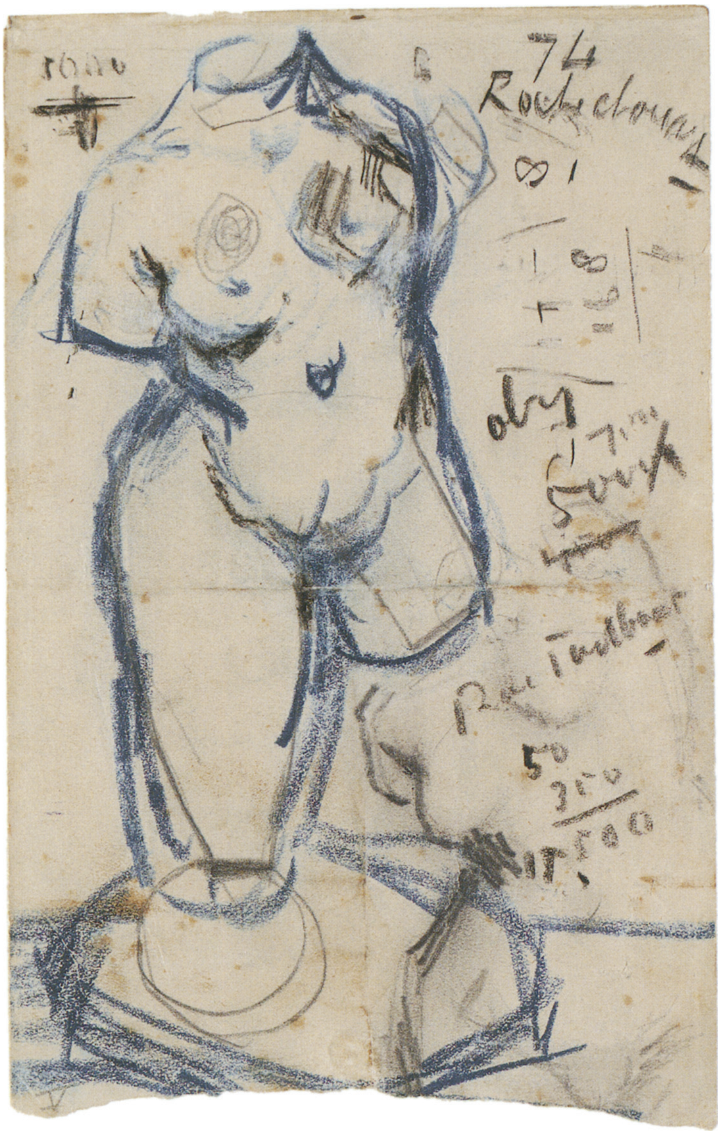
276h *Geknielde spierman* (F 216f JH 1076), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



284 Mannentorso en Studie voor 'Portret van vrouw met bloemen'



285 Geknielde spierman



286 Venustorso

18 *Bij Cormon werkte Van Gogh doorgaans op hele en halve bladen. Zie cats. 251-271.*

19 *Heenk 1995, p. 149.*

20 *Dit zijn F 216a JH 1054, F 216b JH 1060, F 216g JH 1055, F 216h JH 1058 en F 216j JH 1059.*

21 *Dit zijn F 216d JH 1071 en F 216i JH 1072. Het beeldje figureert eveneens in een stilleven (F 360 JH 1349) dat meestal in de tweede helft van 1887 wordt gedateerd.*

22 *Het schilderij is F 216e JH 1078.*

van het blad overtrok, een overtreksel dat altijd ten onrechte aangezien voor een tekening van Van Gogh (*afb. 276i*). Het dun geschetste, afgekaderde riviergezicht in de linkerbenedenhoek is wel door hem gemaakt.

De elf studies naar gipsafgietsels die thuis zijn ontstaan, zijn gemaakt op zeven bladen. De afmetingen van deze vellen liggen dicht bij elkaar. Deze maat – ongeveer 32,5 × 24,5 cm – komt overeen met een kwart vel en is aanzienlijk kleiner dan het formaat waarop Van Gogh bij Cormon werkte.[18] Van de vijf vellen vergé papier heeft alleen het blad waar aan beide zijden een studie naar de *Venustorso* staat (*cats. 277* en *280*) een watermerk: L.BERVILLE. Het enige andere blad met dit watermerk in Van Goghs Parijse œuvre bevat een gipsstudie die hij bij Cormon tekende (*cat. 258*). Heenk meende dat de twee bladen waarop de overige drie studies naar de Venustorso zijn getekend (*cats. 276, 278* en *279*) ook van het Berville-type zijn.[19] Dit kan echter alleen met zekerheid gesteld worden indien het blad zelf een watermerk heeft, of past aan een vel met watermerk. Geen van beide is echter het geval.

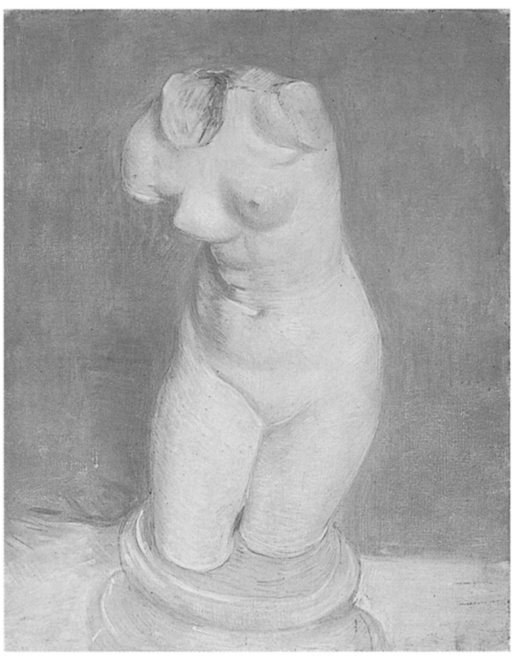
De enige tekening in deze groep die wat het formaat betreft enigszins afwijkt, is *Venustorso* (*cat. 286*); zoals eerder al vermeld, maakte het blad oor-



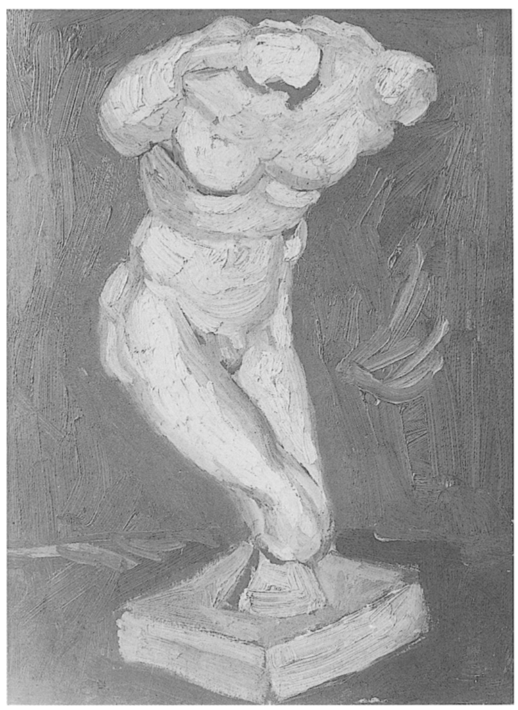
276i Aanhangsel 2, nr. 2.5.

spronkelijk deel uit van een schetsboekje. Het koelgrijze velijn papier waarop *Stervende slaaf en gezelschap aan tafel* (*cat. 283*) is getekend, is hetzelfde als waarop Van Gogh de muzikantenreeks maakte (zie *cats. 293-297*). Deze bladen hebben allemaal drie recht afgesneden randen en één scheurrand waaraan zich lijmresten bevinden. Hieruit kan worden opgemaakt dat ze oorspronkelijk deel uitmaakten van één tekenblok.

Vier van de gipsafgietsels die Van Gogh zelf bezat, legde hij behalve op papier ook in schilderijen vast. Van de Venustorso die met beide benen op de sokkel staat, maakte hij vijf geschilderde studies, twee op de rug en drie van voren gezien (*afb. 276j*).[20] Geen van deze vijf schilderijen toont het beeld onder dezelfde hoek als in de tekeningen, waaruit kan worden afgeleid dat de tekeningen niet bedoeld waren als voorstudie voor de schilderijen. Hetzelfde geldt voor de twee studies in olieverf die Van Gogh naar het andere Venusbeeldje maakte.[21] De positie die hij ten opzichte van de mannentorso (*cat. 284* en *afb. 276k*) innam, lijkt wat de bovenlijven betreft niet veel te verschillen.[22] Maar de stand van de benen geeft aan dat Van Gogh bij het tekenen het beeld recht voor zich had, terwijl hij het voor het schilderij iets naar rechts draaide. Ook hier is de tekening dus een op zichzelf staande studie en niet een voorstudie voor het schilderij. De *Geknielde spierman* (*cat. 285*) is derhalve de enige tekening die aan een geschilderde studie vooraf ging.



276j *Venustorso* (F 216h JH 1058), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



276k *Mannentorso* (F 216e JH 1078), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

276 Venustorso

1887
Zwart krijt op vergé papier
32,2 × 24,6 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 284

Inv. d 138 V/1962
SD 1713r JH 1061

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 583, 672; Amsterdam 1987, p. 439, nr. 2.432; De la Faille 1992, vol. 1, p. 458, vol. 2, pl. CCLIV; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, pp. 230, 231.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

277 Venustorso

1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
31,7 × 24,6 cm
Watermerk: L.BERVILLE
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 280

Inv. d 136 V/1962
SD 1711v JH 1057

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 583, 672; Amsterdam 1987, p. 439, nr. 2.431; De la Faille 1992, vol. 1, p. 457, vol. 2, pl. CCLIII; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, p. 230.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

278 Venustorso en landschap

1887
Zwart krijt, pen in zwarte en blauwe inkt, gewassen, op vergé papier
32,1 × 24,6 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 279

Inv. d 137 V/1962
SD 1712v JH 1053

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 583, 672; Amsterdam 1987, p. 439, nr. 2.429; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 457, 458, vol. 2, pl. CCLIII; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, pp. 230, 232, 244.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

279 Venustorso

1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
32,1 × 24,6 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 278

Inv. d 137 V/1962
SD 1712r JH 1056

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 583, 672; Amsterdam 1987, p. 439, nr. 2.430; De la Faille 1992, vol. 1, p. 457, vol. 2, pl. CCLIII; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, p. 230.

TENTOONSTELLING
1964 Zundert, nr. 17.

280 Venustorso

1887
Zwart krijt met bruin zweem op vergé papier
31,7 × 24,6 cm
Watermerk: L.BERVILLE
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 277

Inv. d 136 V/1962
SD 1711r JH 1062

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 582, 583, 672; Amsterdam 1987, p. 439, nr. 2.433; De la Faille 1992, vol. 1, p. 457, vol. 2, pl. CCLIII; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, pp. 230, 231.

Tentoonstelling
1964 Zundert, nr. 18.

281 Venustorso

1887
Zwart krijt, zwart lithografisch krijt, op vergé papier
32,2 × 24,9 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 282

Inv. d 34 V/1962
F 1363cr JH 1070

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 478, 660; Amsterdam 1987, p. 438, nr. 2.422; De la Faille 1992, vol. I, pp. 351, 352, vol. 2, pl. CCXXXI; Heenk 1995, p. 148; Hulsker 1996, pp. 230, 232.

Tentoonstellingen
Geen.

282 Jonge slaaf

1887
Zwart krijt, grijs gewassen, op vergé papier
32,2 × 24,9 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 281

Inv. d 34 V/1962
F 1363cv JH 1079

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 478, 660; Arnold 1980 II; Amsterdam 1987, p. 438, nr. 2.423; De la Faille 1992, vol. I, p. 352, vol. 2, pl. CCXXXI; Heenk 1995, p. 148; Hulsker 1996, p. 234.

Tentoonstellingen
Geen.

283 Stervende slaaf en gezelschap aan tafel

1887
Potlood, pen in donkerblauwe inkt, blauw krijt, op velijn papier
34,8 × 25,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 37 V/1962
F 1365 JH 1086

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, vol. 4, pl. CXXXV; Londen 1962, p. 54, nr. 37; De la Faille 1970, pp. 480, 660; Arnold 1980 II; Amsterdam 1987, p. 441, nr. 2.444; De la Faille 1992, vol. I, pp. 118, 354, vol. 2, pl. CXXXV; Heenk 1995, pp. 141, 147, 153; Hulsker 1996, pp. 232, 234, 235.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 37.

284 Mannentorso en Studie voor 'Portret van vrouw met bloemen'

1887
Zwart krijt op vergé papier
24,6 × 32,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 276

Inv. d 138 V/1962
SD 1713v JH 1077

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 583, 672; Amsterdam 1987, p. 443, nr. 2.453; De la Faille 1992, vol. I, p. 458, vol. 2, pl. CCLIV; Heenk 1995, p. 149; Hulsker 1996, pp. 232, 233.

Tentoonstellingen
Geen.

285 Geknielde spierman

1887
Potlood, pen in bruine inkt, op vergé papier
32,4 × 24,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 35 V/1962
F 1363d JH 1075

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 478, 479, 660; Amsterdam 1987, p. 438, nr. 2.424; De la Faille 1992, vol. I, p. 352, vol. 2, pl. CCXXXI; Heenk 1995, p. 148; Hulsker 1996, pp. 232, 233.

Tentoonstelling
1988 Rome, nr. 81.

286 Venustorso

1887
Blauw en zwart krijt, potlood, op velijn papier
20,8 × 13,0 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde: aanhangsel 2, nr. 2.5

Inv. d 140 V/1962
SD 1716r JH 1073

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Van der Wolk 1986, pp. 142, 143; Amsterdam 1987, p. 442, nr. 2.448; De la Faille 1992, vol. I, p. 458, vol. 2, pl. CCLIII; Heenk 1995, p. 148; Hulsker 1996, pp. 230, 232, 233.

Tentoonstellingen
Geen.

287 Naakte vrouw hurkend boven een waskom

1887

Potlood op velijn papier
21,4 × 13,6 cm
Niet gesigneerd
Verso: menukaart van Grand Bouillon-Restaurant Du Chalet

Inv. d 38 V/1962
F 1376 JH 1162

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 119, vol. 4, pl. CXXXIX; Anfray 1953; De la Faille 1970, pp. 484, 661; Amsterdam 1987, p. 445, nr. 2.464; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 119, 357, vol. 2, pl. CXXXIX; Heenk 1995, p. 155; Hulsker 1996, pp. 250, 252, 253.

TENTOONSTELLING
1962 Londen, nr. 33.

Evenals *Copulerend paar* (*cat. 272*), is *Naakte vrouw hurkend boven een waskom* een rariteit in Van Goghs werk. Het is een voor zijn doen ongewoon intieme observatie, waarvan niet vast te stellen is of ze in een bordeel gemaakt werd of dat hier een vrouw is uitgebeeld waarmee Van Gogh mogelijk in Parijs een relatie onderhield. Wat dat laatste betreft zijn we slecht geïnformeerd. We weten dat hij er enige tijd een verhouding had met Agostina Segatori, de eigenaresse van Café du Tambourin, en in een openhartig moment in de late zomer of herfst van 1887 schreef hij aan zijn zus Wil: 'Ik voor mij heb nog voortdurend de meest onmogelijke en zeer weinig voegzame liefdeshistories waar ik in den regel slechts met schade en schande afkom' [576/W1]. Verdere houvast is er niet.

Van Gogh was mogelijk op het idee voor het motief gekomen na het zien van werk van Edgar Degas. Vrouwen die zich wassen aan een waskom of in een bad waren een vast thema in diens œuvre sinds de jaren zeventig van de negentiende eeuw. Van Gogh heeft dergelijke werken bijvoorbeeld kunnen zien op de achtste impressionistententoonstelling, die plaatsvond van 15 mei tot 15 juni 1886. Degas toonde daar een aantal pastels met onderwerpen als 'femmes se baignant, se lavant, se séchant'.[1] Emile Bernard maakte in 1888 als geschenk voor Van Gogh een serie bordeeltekeningen met enkele scènes die verwant zijn aan deze tekening van Van Gogh (*afb. 287a*), en was daarbij vermoedelijk eveneens geïnspireerd door de oudere impressionistische meester.[2] Louis Anfray vermoedde in 1953 op basis van deze overeenkomsten dat ook de hier besproken tekening van de hand van Bernard was en tot de bordeelreeks hoorde.[3] De la Faille, die *Naakte vrouw hurkend boven een waskom* in 1928 nog bij Van Goghs œuvre had geteld, accepteerde die zienswijze in zijn manuscript voor de heruitgave van zijn catalogus. In stilistisch opzicht is het realistisch en spontaan getekende blad echter ver verwijderd van Bernards gemaniëreerde tekentrant, en de redacteuren van de De la Faille catalogus uit 1970 handhaafden dan ook de oude toeschrijving aan Van Gogh. Daaraan wordt ook hier vastgehouden. Vanwege de opmerkelijk losse tekentrant waarmee de figuur is geschetst, is het wel gepast enige reserve te betrachten. Rechts beneden in de tekening zijn potloodlijnen te zien die de letters 'LP' lijken te vormen. Die lijnen zijn echter zo dun en onnadrukkelijk dat ze vrijwel zeker niet als initialen gelezen mogen worden.[4]

1 Zie Charles S. Moffett, tent. cat., The New Painting. Impressionism 1874-1886, *Washington (National Gallery of Art) & San Francisco (The Fine Arts Museum of San Francisco) 1986, pp. 443, 444, 452 en 453.*
2 Zie voor deze werken van Bernard, New Brunswick 1988. De tekeningen bevinden zich tegenwoordig in het Van Gogh Museum.
3 Anfray 1953, pp. 10, 11.
4 De letters 'LP' zouden de initialen van Van Goghs vriend Lucien Pissarro kunnen zijn, maar diens tekentrant lijkt niet op die van de hier besproken tekening.

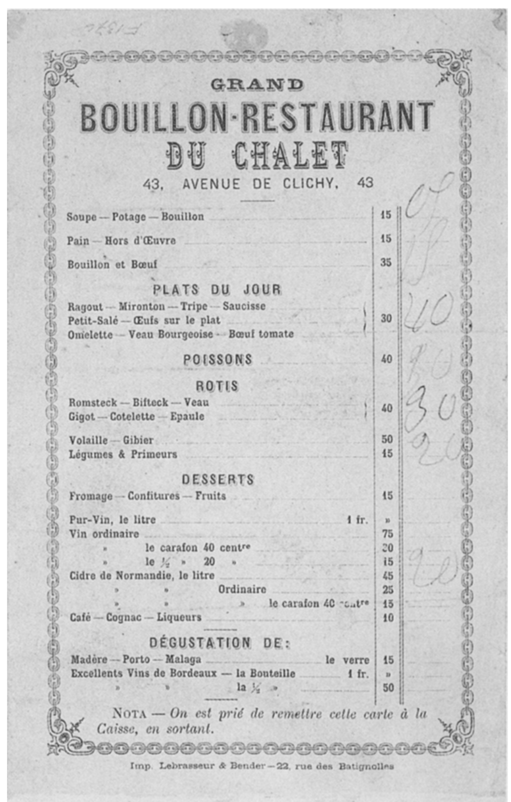


287 Vrouw hurkend boven een waskom

Van Goghs tekening is een van vier schetsen die door hem gemaakt werden op de achterkant van een menukaart van Grand Bouillon-Restaurant Du Chalet, zoals dit etablissement op nummer 43 aan de avenue de Clichy voluit heette (*afb. 287b*).[5] Een *bouillon* was al sinds de zestiende eeuw de naam voor een eenvoudig eethuis waar men bouillon met vlees kon krijgen. In 1860 werd onder die naam in Parijs door de slager Pierre-Louis Duval (1811-1870) de eerste van een keten van eenvoudige en goedkope eethuisjes opgezet, die snel aan populariteit wonnen. Tegen de tijd dat Van Gogh in Parijs kwam, had de *bouillon* zich ontwikkeld tot een type eethuis waar een beperkt aantal eenvoudige gerechten tegen betaalbare, vaste prijzen werd geserveerd. Kenmerkend was dat dit doorgaans gebeurde door tamelijk formeel gekostumeerde diensters. Het gedrukte menu kreeg men bij binnenkomst aangereikt, de prijzen van de bestellingen werden erop genoteerd en na afloop van de maaltijd bij elkaar opgeteld. Zo was het menu tevens de rekening, waarmee men bij het verlaten van de zaak bij de kassa afrekende en die men vervolgens mee kon nemen.[6] Wat er precies genuttigd werd valt



287[a] Emile Bernard, *Prostituée hurkend boven een waskom ('Y faut finir par où l'on commence')*, 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum.



GRAND
BOUILLON-RESTAURANT
DU CHALET
43, AVENUE DE CLICHY, 43

Soupe — Potage — Bouillon		15
Pain — Hors d'Œuvre		15
Bouillon et Bœuf		35
PLATS DU JOUR		
Ragout — Mironton — Tripe — Saucisse Petit-Salé — Œufs sur le plat Omelette — Veau Bourgeoise — Bœuf tomate		30
POISSONS		40
ROTIS		
Romsteck — Bifteck — Veau Gigot — Cotelette — Epaule		40
Volaille — Gibier		50
Légumes & Primeurs		15
DESSERTS		
Fromage — Confitures — Fruits		15
Pur-Vin, le litre	1 fr.	»
Vin ordinaire		75
» le carafon 40 cent^re		20
» le ½ » 20 »		15
Cidre de Normandie, le litre		45
» » Ordinaire		25
» » » le carafon 40 cent^re		15
Café — Cognac — Liqueurs		10
DÉGUSTATION DE:		
Madère — Porto — Malaga	le verre	15
Excellents Vins de Bordeaux — la Bouteille	1 fr.	»
» » la ½ »		50

NOTA — *On est prié de remettre cette carte à la Caisse, en sortant.*

Imp. Lebrasseur & Bender — 22, rue des Batignolles

287[b] Verso van cat. 287.

5 *De andere werken die getekend werden op dergelijke menu's zijn cats. 300, 321 en 322.*
6 *Zie voor de bouillon,* Duval en de ontwikkeling van zijn eethuizen: De grote Larousse van de gastronomie, *2 dln., Utrecht en Antwerpen 1986, onder de desbetreffende lemma's. Zie ook Baedeker 1878, p. 17 ('Etablissements de bouillon').*
7 *Zie voor deze expositie de inleiding.*
8 *Zie brieven 586/468, 594/473 en 623/500. Voor de Petit Boulevard ook: Saint Louis 2001, passim.*

niet uit dergelijke rekeningen op te maken – een prijsnotitie van 40 centimes kan bijvoorbeeld naar elk willekeurig vleesgerecht verwijzen; het totale bedrag voor de maaltijd bedroeg in dit geval 1,60 franc.

Dat Van Gogh vermoedelijk een vaste klant was van dit restaurant en zeker op goede voet stond met de uitbater, blijkt uit het feit dat hij de gelegenheid kreeg om er zijn eigen werk en dat van onder anderen Seurat, Bernard, Anquetin, Signac en Gauguin in november-december 1887 te exposeren.[7] Het was het gezelschap avant-gardeschilders dat Van Gogh later in Arles zou omschrijven als de kunstenaars van de Petit Boulevard (de oudere generatie van de impressionisten bestempelde hij als de schilders van de Grand Boulevard).[8]

Een datum voor het hier besproken werk is niet te achterhalen, omdat het niet bekend is vanaf wanneer Van Gogh restaurant Du Chalet bezocht. De stijl van deze geheel in potlood uitgevoerde tekening is voor de datering evenmin een grote hulp. Behalve enkele eerste aarzelende aanzetten boven de rug van de vrouw, is het geheel met grote vaart geschetst. Ook de achtergrond is snel met verticale lijntjes gevuld op een wijze die niet veel voorkomt bij Van Gogh, maar die, enigszins vergelijkbaar, ook te zien is op een ander betekend menu, *Pianiste en violist* (*cat. 300*). Dat blad stamt vermoedelijk uit de eerste helft van 1887. *Naakte vrouw hurkend boven een waskom* is derhalve niet overtuigend van een strak afgebakende datering te voorzien. Hier wordt daarom het jaar 1887 aangehouden.

Het papier toont twee horizontale vouwen, vermoedelijk ontstaan toen het bij het vertrek uit het restaurant in een jas- of broekzak werd gestoken.

288 Het venster bij Bataille

FEBRUARI-MAART 1887

Pen in bruine (ooit zwarte) inkt, blauw, geel, oranje en wit krijt, op oorspronkelijk blauwgrijs vergé papier
54,0 x 39,8 cm
Gesigneerd r.o.: Vincent 87
Annotatie r.o.: la fenêtre chez Bataille

Inv. d 350 V/1962
F 1392 JH 1218

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

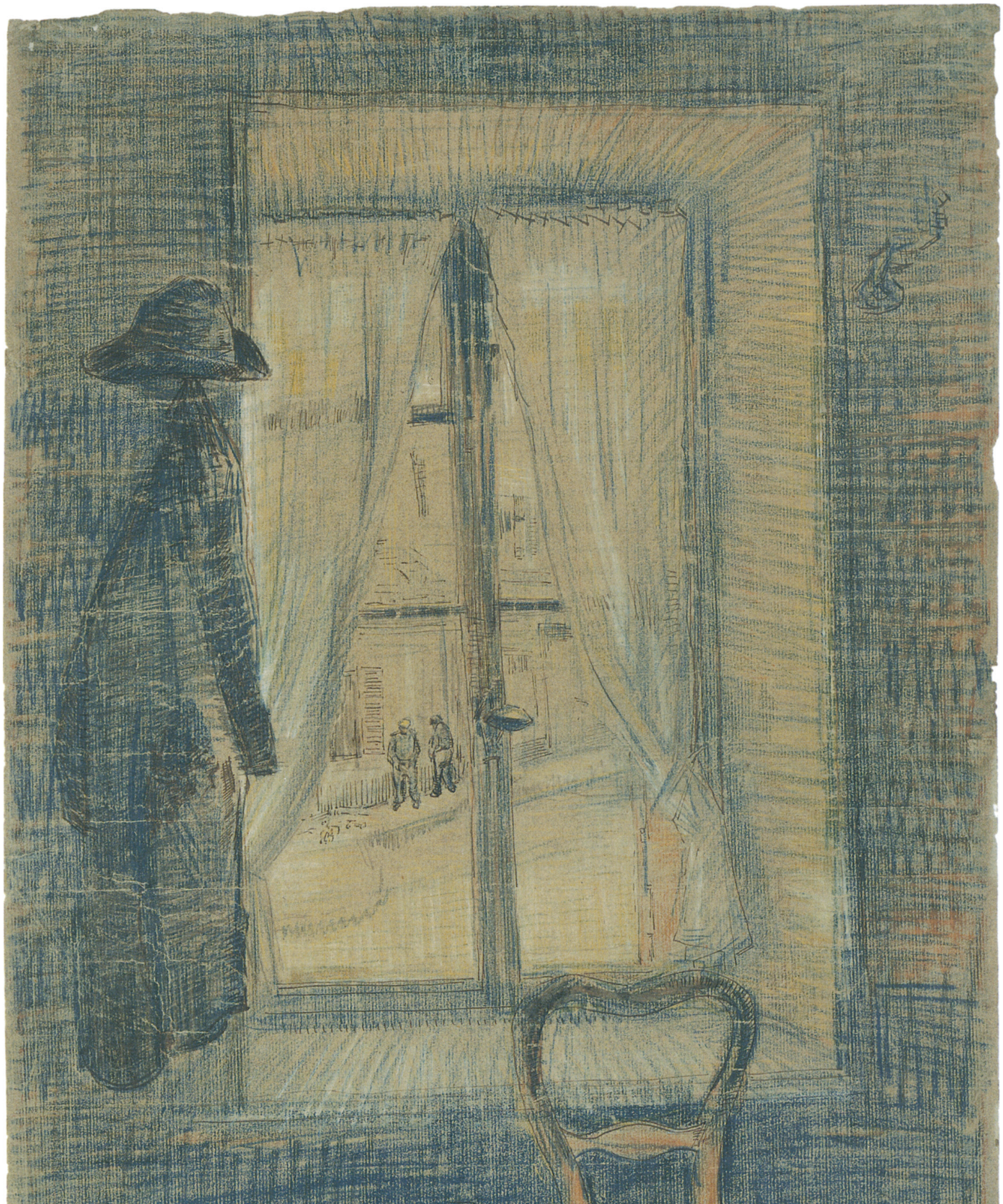
LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 122, vol. 4, pl. CXLVI; Cooper 1955, p. 52; Londen 1968, p. 63, nr. 75; Tralbaut 1969, p. 210; De la Faille 1970, pp. 488, 489, 661; Amsterdam 1987, p. 447, nr. 2.478; Otterlo 1990, p. 207; Wadley 1991, pp. 268, 269; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 122, 361, vol. 2, pl. CXLVI; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 141, 152, 243; Hulsker 1996, pp. 268-70.

TENTOONSTELLINGEN
1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 347 [*f* 175]; 1914-15 Amsterdam, nr. 129; 1926 München, nr. 2101 (niet te koop); 1927-28

Deze tekening, een blik uit het raam van restaurant Bataille, moet een bijzondere betekenis voor Van Gogh hebben gehad: het blad is rechtsonder geannoteerd, gesigneerd en gedateerd – 'la fenêtre chez Bataille / Vincent 87' – en het is daarmee een unicum in zijn Parijse œuvre. Van Gogh at met een zekere regelmaat in dit restaurant en organiseerde er zelfs eens een tentoonstelling van eigen werken en die van vrienden.[1] Er is verder geen gedateerde tekening uit die tijd bekend; een signatuur vinden we slechts in één ander blad, een kleine schets van een mannenkop die hij cadeau deed aan Emile Bernard en om die reden van zijn naam voorzag (*afb. 297b*). De voorstelling van een vrouw die haar hond uitlaat (*cat. 237*) is verder als enige van een annotatie voorzien.

Dat *Het venster bij Bataille* een onderwerp weergeeft waarover Van Gogh zeer enthousiast was, valt ook op te maken uit een herinnering van Archibald Standish Hartrick.[2] Die noteerde in zijn memoires dat Van Gogh hem begin 1887 geregeld opzocht. Van Gogh had in die tijd steevast stukken rood en blauw krijt op zak, en schetste daarmee voor zijn gespreksgenoten de motieven waaraan hij op dat moment werkte. Vooral één van die schetsen was Hartrick bijgebleven: 'I recall the set-out of one such, depicting the scene in a restaurant he favoured at that time. It was a long narrow room, with a narrow table, and seats against the wall, a tall window filling the end. In the foreground he showed some overcoats hanging up, then a line of eaters in perspective. Through the window, as he eagerly informed me, was a dung-heap and on it "un petit bonhomme qui pisse [een pissend kereltje]". "Voilà!" he said. The design was certainly striking and, again, I wish I had kept it.'[3]

Hartricks beschrijving stemt ten dele overeen met het tafereel van de hier besproken tekening. Er zijn enkele opvallende overeenkomsten: het interieur van een restaurant, de opgehangen jas en hoed op de voorgrond, de stoel tegen de muur en, vooral, de prozaïsche scène die door het raam te zien is. Daar staan twee mannen waarvan de meest rechtse, op de rug gezien, tegen de muur zijn blaas leegt, terwijl zijn metgezel, van voren gezien, dat eveneens gedaan heeft en nu zijn broek dichtknoopt. Wat betreft Hartricks herinnering zijn er verschillende mogelijkheden: Van Gogh werkte hetzelfde onderwerp op twee verschillende manieren uit en slechts een werk bleef bewaard; of Hartrick, die zijn artistieke autobiografie een halve eeuw na de gememoreerde ontmoeting met Vincent schreef, verweefde twee door Van Gogh gemaakte



288 Het venster bij Bataille

Berlijn, nr. 55; 1928 Wenen & Hannover, nr. 55; 1928 Parijs, nr. 55; 1929 Amsterdam, nr. 41; 1929-30 Rotterdam, nr. 29; 1931 Amsterdam, nr. 184; 1932 Manchester, nr. 63; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 31; 1946 Kopenhagen, nr. 31; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 41; 1947 Parijs, nr. 41; 1947 Genève, nr. 42; 1947 Bazel, nr. 148; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 132; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 81 en nr. 82; 1948-49 Den Haag, nr. 235; 1953 Den Haag, nr. 52; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 91; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 86; 1954-55 Bern, nr. 126; 1955 Antwerpen, nr. 230; 1955 Amsterdam, nr. 129; 1956 Haarlem, nr. 54; 1957 Nijmegen, nr. 44; 1957-58 Stockholm, nr. 52, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 115; 1960 Enschede, nr. 31; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 118; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 110; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 110; 1964 Zundert, nr. 20; 1966 Parijs & Albi, nr. 34; 1967 Lille & Zürich, nr. 36; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 33; 1968 Luik, nr. 33; 1968-69 Londen, nr. 75; 1971-72 Parijs, nr. 157; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 59; 1975 Malmö, nr. 55; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 55; 1990 Otterlo, nr. 155.

restaurantscènes. Er bestaat namelijk een schilderij dat diverse andere elementen uit Hartricks verhaal in zich bergt, *Interieur van een restaurant* (*afb. 288a*). Daarin zijn lange tafels en twee rijen eters in – een niet bijster sterk – perspectief te zien zoals die in de anekdote ook voorkomen. Hoe het ook zij, het verhaal geeft een wat fermere datering voor de tekening, want ook als Van Gogh een ander, thans onbekend werk voor Hartrick schetste dan nog is de tekening daaraan thematisch sterk verwant en mag het ontstaan ervan in dezelfde tijd – vroeg 1887 – gesitueerd worden.

Gustave Coquiot, vroege chroniqueur van Van Goghs leven en deskundige op het gebied van het Parijse stadsleven, kende vele uitgaansgelegenheden op Montmartre van nabij. Over Bataille, waar Vincent en Theo naar zijn zeggen vaak hun avondmaal gebruikten, vertelt hij voorts dat het in 1850 was geopend, op de hoek van de rue des Abbesses en de gelijknamige passage lag, en gedreven werd door het echtpaar ('le père et la mère') Bataille. Op de muur buiten stond geschreven 'Entrée des artistes'. Men at er goed en goedkoop. Hij noemt enkele kunstenaars die net als Vincent en Theo vaste bezoekers waren: Henri de Toulouse-Lautrec, Adolphe Willette, Norbert Goeneutte, Frederico Zandomeneghi 'et tant d'autres'. Vermeldenswaard is tevens zijn terloopse opmerking dat het restaurant bestond uit lage en smalle ruimtes, een kwalificatie die nauw overeenstemt met het soort vertrek dat Van Gogh voor Hartrick schetste.[4]

Thematisch is het werk niet goed aan andere tekeningen te koppelen, want het is een combinatie van een interieurgezicht en een straatscène. Uit Parijs kennen we verder een schilderij waarin hij hetzelfde doet, *Glas absint en een karaf* (*afb. 288b*). Eind februari 1888, kort na zijn aankomst in Arles, schilderde Van Gogh de gevel van een varkensslagerij gezien door een venster. Dit zijn de enige werken die net zo duidelijk een combinatie van twee genoemde genres zijn als *Het venster bij Bataille*.

Stilistisch en technisch vertoont het werk overeenkomsten met andere tekeningen, en voor de datering is het daarvan zelfs min of meer de spil. Die groep bestaat verder uit *Guingette* (*cat. 289*), *Boulevard de Clichy* (*cat. 290*), *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (*cat. 291*) en *Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin* (*cat. 292*). Ook een blad in de Phillips Collection, *De molen Le Blute-fin*, behoort vermoedelijk tot deze groep (*afb. 292b*).[5] Met uitzondering van *Het venster bij Bataille* zijn het allemaal stadsgezichten, uitgevoerd op bladen van ongeveer 39 x 54 cm. Wat betreft de (voornaamste) tekenmaterialen is er geen eenvormigheid tussen de vijf, maar wel is er een gelijkenis tussen verschillende bladen onderling die de reeks als het ware aan elkaar schakelt: *Guingette* en *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* zijn in potlood en pen getekend, *Boulevard de Clichy* en het hier besproken blad in pen en gekleurd krijt, *Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin* in potlood en gekleurd krijt. Drie bladen,

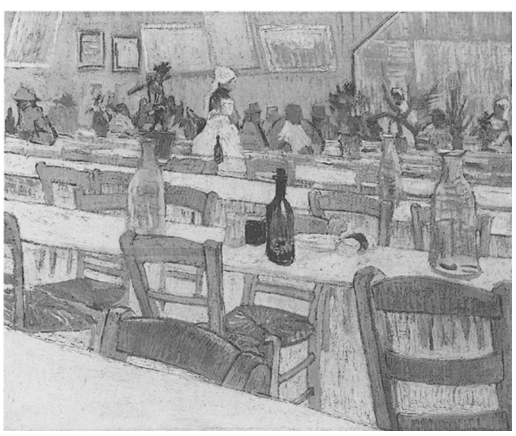
Het venster bij Bataille, Guinguette en *Boulevard de Clichy*, zijn getekend op blauwgrijs vergé dat zijn kleur goeddeels heeft verloren.

Van die laatste drie werken heeft *Het venster bij Bataille* als enige nog in het hele blad wat kleur behouden, de andere vertonen dat nog slechts aan de randen. Ook hier is het blauwgrijs echter behoorlijk vergeeld. Voor de kleurencompositie maakt dat veel verschil: de strepen blauw krijt die nu zo duidelijk opvallen, waren meer in harmonie met de originele steunkleur van het papier en de voorstelling had daardoor meer rust. De andere kleuren die Van Gogh in krijt toevoegde – geel, oranje en wit – kwamen iets contrastrijker naar voren.

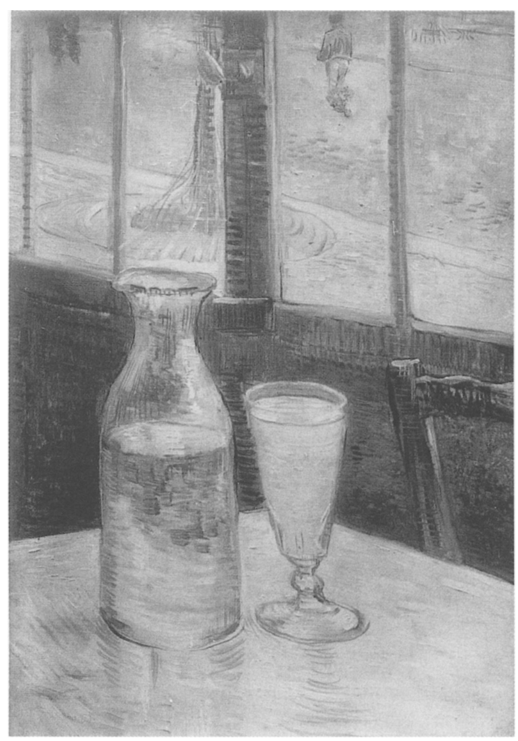
De combinatie van gekleurd krijt en pen – en een beetje potlood dat uitsluitend voor het schetsen van de kleine wildplassers werd gebruikt – is niet helemaal gelukkig en werd dan ook door Van Gogh, nadat hij ermee had geëxperimenteerd in dit blad en in *Boulevard de Clichy*, nooit meer toegepast. Inkt werd vooral gebruikt voor contouren, voor de straatscène en om de jas en hoed te tekenen. Mogelijk was dit tekenmateriaal aanvankelijk zwarter en daardoor beter te zien. Nu vallen de dunne bruine lijntjes al te veel weg tegen het kleurige geweld van het krijt. Zo zijn de fles die, afgesneden door de benedenrand, op tafel staat, en de kapstokhaak rechtsboven aan de muur nauwelijks te zien. Dat Van Gogh eerst in pen tekende en daaroverheen in krijt werkte versterkt dat probleem nog. In de jas kraste hij wat krijt weg, waarbij het blad licht beschadigd werd.

De reden voor het uitvoerige opschrift blijft raadselachtig. Iets dergelijks wijst er in de regel op dat Van Gogh het werk verkoopbaar achtte, of dat hij het iemand wilde schenken. Voor de eerste mogelijkheid lijkt het werk te zeer op een privé-kiekje: het zou alleen een koper aanspreken die het restaurant goed kende en die gecharmeerd was van Van Goghs vrijmoedige grap. Weggegeven werd de tekening in ieder geval niet – tenzij Theo de ontvanger was – want het blad bleef in de familie.

1 Zie de inleiding.
2 Jan Hulsker attendeerde in een ongepubliceerde notitie, bewaard in het archief van het Van Gogh Museum, op de hierna behandelde samenhang met de anekdote van Hartrick en op de consequenties die dat heeft voor de datering van het blad.
3 Hartrick 1939, pp. 51, 52.
4 Coquiot 1923, pp. 118, 119.
5 Het blad is in zwarte inkt en zwart krijt uitgevoerd, maar vertoont stilistische overeenkomsten. Het kon echter niet bestudeerd worden en wordt daarom hier met enige reserve genoemd.



288a *Interieur van een restaurant* (F 549 JH 1572), 1887. Verblijfplaats onbekend.



288b *Glas absint en een karaf* (F 339 JH 1238), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

289 Guinguette

FEBRUARI-MAART 1887

Potlood, pen en penseel in zwarte inkt, wit krijt, op oorspronkelijk blauwgrijs vergé papier
38,7 × 52,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 351 V/1962
F 1407 JH 1034

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 126, vol. 4, pl. CXLIV; De Gruyter 1961, p. 103; Londen 1968, p. 58, nr. 59; De la Faille 1970, pp. 492, 662; Amsterdam 1987, p. 434, nr. 2.402; Feilchenfeldt 1988, p. 130; Parijs 1988, pp. 58, 59, nr. 10; Richard 1988, pp. 20, 21; Otterlo 1990, p. 203; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 126, 365, vol. 2, pl. CXLIV; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 152, 243; Hulsker 1996, p. 226.

TENTOONSTELLINGEN
1897 Groningen, geen cat. bekend; 1905 Amsterdam I, nr. 355 [*f*275]; 1906 Berlijn, nr. 56 (DM 750); 1914-15 Amsterdam, nr. 130; 1926 Amsterdam, nr. 44; 1927-28 Berlijn, nr. 45; 1928 Wenen & Hannover, nr. 45; 1928

In Parijs voegde Van Gogh een genre toe aan zijn repertoire: de uitbeelding van het uitgaansleven. Hij had daarvoor weliswaar in Antwerpen al vingeroefeningen verricht (*cats. 207-209*), maar hier maakte hij voor het eerst volwaardige werken waarin cafés en restaurants het voornaamste onderwerp zijn.

De impressionisten, beginnend met Edouard Manet, hadden de meer joyeuze aspecten van het grootstedelijke leven een vaste plaats in hun œuvre gegeven. Theater en cabaret, cafés en restaurants, parken en stranden waren sinds de jaren zestig een gezichtsbepalend aspect van de moderne kunst, en bij Van Goghs generatie veranderde dat niet.

De werken die Van Gogh in dat genre maakte zijn niet talrijk, maar de groep heeft een vrij duidelijk karakter. In vergelijking met het bruisende stads- en uitgaansleven dat we bij Edouard Manet, Auguste Renoir, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec en vele anderen zien, hebben Van Goghs tekeningen en schilderijen een opmerkelijke ingetogenheid. Als er figuren in voorkomen spelen ze opvallend vaak een ondergeschikte rol, soms ontbreken ze zelfs geheel (*afb. 289a*). Ook deze tekening is een vrij nuchtere weergave van een caféterras, opgesmukt met niet meer dan enkele onopvallende figuren aan tafel en twee staande stellen. Een schilderij van hetzelfde onderwerp is wat opgeruimder van stemming: de figuren zijn prominenter in beeld en uit de bomen en wijnranken die nog vol in blad zijn maar wel al duidelijk bruin worden, valt op te maken dat het een momentopname van een mooie herfstdag is (*afb. 289b*). De grijze, herfstachtige stemming van de tekening heeft veel te maken met de bruingele verkleuring van het houthoudende papier. Aan de randen van het blad is nog te zien dat de kleur van het papier ooit blauwgrijs was. In zijn oorspronkelijke staat, met het blauw van het papier en de witte hoogsels in de lucht, moet het geheel een aanzienlijk frissere indruk hebben gemaakt dan nu het geval is. De combinatie van de huidige doodse kleur van het papier en de piekerig kale bomen bewerkstelligt een onbedoeld somber effect. Ook het papier van *Boulevard de Clichy* (*cat. 290*), dat uit ongeveer dezelfde tijd stamt, heeft zijn vroegere kleur verloren, maar daar wordt dat enigszins gecompenseerd door het gebruik van gekleurd krijt.

Een *guinguette* is een eenvoudig volkscafé, vaak met een bijbehorend danslokaal. Voor identificatie van de door Van Gogh getekende en geschil-



289 Guinguette

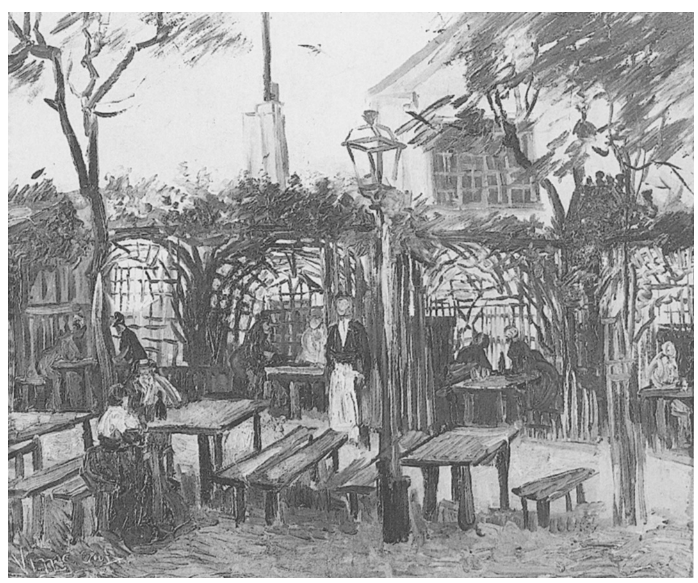
Parijs, nr. 47; 1929 Amsterdam, nr. 46; 1929-30 Rotterdam, nr. 33; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 28, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 183; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 23; 1946 Kopenhagen, nr. 23; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 47; 1947 Parijs, nr. 48; 1947 Genève, nr. 49; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 137; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 86 en nr. 87; 1948-49 Den Haag, nr. 241; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1949-50 New York & Chicago, nr. 65; 1951 Lyon & Grenoble, nr. 87; 1951 Saint-Rémy, nr. 87; 1953 Zürich, nr. 67; 1953 Den Haag, nr. 56; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 90; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 84; 1955 Antwerpen, nr. 231; 1955 Amsterdam, nr. 130; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 101;

derde guinguette zijn twee kandidaten genoemd, beide op loopafstand van zijn woning. Als eerste werd café-restaurant Au franc buveur voorgesteld, dat op de hoek van de rue des Saules en de rue St. Rustique lag (*afb. 289c*).[1] Welsh-Ovcharov ziet er daarentegen de guingette van de Moulin Le Radet in, die deel uitmaakte van het uitgaanscomplex Moulin de la Galette (*afb. 289d*).[2] Er zijn inderdaad overeenkomsten met die laatste: zo is er links in de foto een smalle schoorsteenpijp te zien die lijkt op de pijp die in de tekening midden in de compositie staat. Ook stelt Welsh-Ovcharov dat de trap die naar de molen leidt identiek is aan de trap in Van Goghs voorstelling. Dat is echter onjuist, want in de foto is duidelijk een open trap te herkennen, terwijl in de tekening een gesloten constructie is weergegeven. Een vergelijkbare guingette lag bij de Moulin Le Blute-fin, maar daar treffen we evenmin de gesloten trap aan (*afb. 289e*). De slotsom kan alleen maar zijn dat geen van de mogelijkheden zonder meer geaccepteerd kan worden.

Guinguette behoort tot – en is vermoedelijk zelfs de eerste van – een groep grote, getekende stadsgezichten die Van Gogh maakte en die hij bovendien verkoopbaar achtte. Daarmee voerde hij een plan uit dat hij al in Antwerpen had gekoesterd (zie *cats. 212-216*). Het blad is altijd in 1886 gedateerd, door Hulsker zelfs in de lente van dat jaar. De la Faille plaats het in oktober, Welsh-Ovcharov omstreeks november. Voor Welsh-Ovcharov was het schilderij – duidelijk een herfstscène en daarmee vrijwel zeker in de herfst van 1886 ontstaan – aanleiding voor die datering.[3] Wel legde zij in



289a *Interieur van een restaurant* (F 342 JH 1256), 1887. Otterlo, Kröller-Müller Museum.



289b *Caféterras (La guinguette)* (F 238 JH 1178), 1886. Parijs, Musée d'Orsay.

technisch opzicht tevens verband met drie andere bladen, die zij vroeg 1887 dateerde: *Boulevard de Clichy* (*cat. 290*), *Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin* (*cat. 292*) en *Restaurant De la Sirène te Asnières* (*cat. 313*).

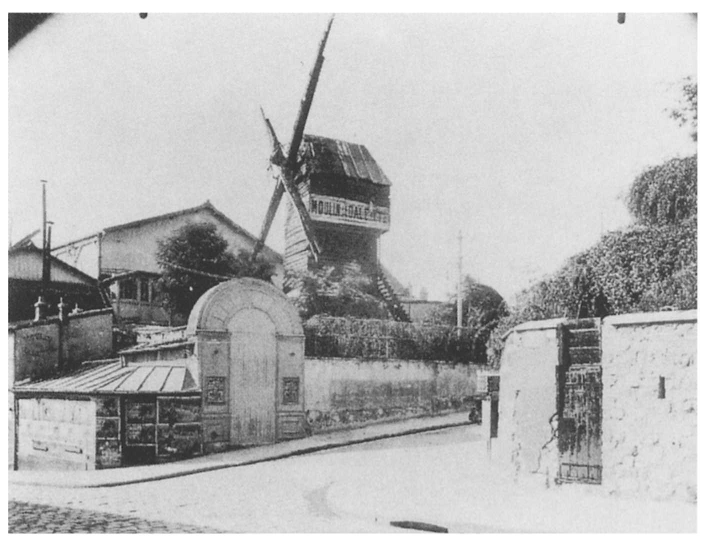
Het blad sluit in technisch opzicht aan bij de eerste twee van die drie werken (zie *cat. 288*). Het maakt daarmee deel uit van een grotere groep tekeningen die diverse aanknopingspunten voor datering biedt. *Guinguette* zelf geeft daarover geen absolute duidelijkheid. De combinatie van volledig kale bomen met weersomstandigheden die het kennelijk toch nog toelaten – zij het dikgekleed – op een terras te zitten, laat als interpretatie zowel late herfst 1886 als prille lente 1887 toe. Die laatste is het meest waarschijnlijk: de datering van dit blad en van de twee andere genoemde werken (*cats. 290* en *292*) laat zich min of meer vaststellen aan de hand van de enige gedateerde tekening uit Van Goghs Parijse jaren *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*). Die is rechtsonder gedateerd '87'; dat het blad vroeg in dat jaar gemaakt moet zijn valt op te maken uit een anekdote van Hartrick, zoals bij de behandeling ervan wordt uiteengezet.

Hoewel Van Gogh in *Het venster bij Bataille* gekleurd krijt gebruikte en in *Guinguette* niet, zijn er sterke overeenkomsten tussen de werken. De pen is in allebei de tekeningen gebruikt om vlot, bijna gehaast, essentiële onderdelen van de voorstellingen gedetailleerd weer te geven, maar is niet het toonaangevende tekenmateriaal. Verder is het papier niet identiek, maar kleur en formaat komen sterk overeen. Zij behoren tot een groep van vier

1957 Breda, nr. 44; 1957 Marseille, nr. 38; 1957-58 Stockholm, nr. 48, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 117; 1959-60 Utrecht, nr. 76; 1960 Enschede, nr. 34; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 114; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 114; 1963 Sheffield, nr. 18; 1963 Humlebaek, nr. 91; 1964 Washington & New York, nr. 91; 1965 Charleroi & Gent, nr. 58; 1966 Parijs & Albi, nr. 38; 1967 Lille & Zürich, nr. 40; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 37; 1968 Luik, nr. 37; 1968-69 Londen, nr. 59; 1969 Humlebaek, nr. 17; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, Philadelphia & Columbus, nr. 15; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 83; 1971-72 Parijs, nr. 152; 1972 Bordeaux, nr. 52; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 57;



289c Foto van Au franc buveur, ca. 1905. Uit: Richard 1988, p. 21.



289d Eugène Atget, Foto van Moulin de la Galette, z.j. Uit: Parijs 1988, p. 5.

1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 54; 1988 Parijs, nr. 10; 1990 Otterlo, nr. 151; 2000 Tokio, nr. 17.

werken, waar verder *Boulevard de Clichy*, waar de combinatie van pen en gekleurd krijt overeenkomt met die van *Het venster bij Bataille*, en *Tuinen op Montmartre en de molen Blute-fin* deel van uitmaken. Het lijkt erop dat Van Gogh in Parijs een plan uitvoerde dat hij al in Antwerpen gekoesterd had: het maken van verkoopbare stadsgezichten.

Guinguette is iets kleiner dan de drie andere stadsgezichten en dan *Het venster bij Bataille*. Links, rechts en boven werd het blad afgesneden toen de tekening al was voltooid; het is niet vast te stellen of Van Gogh dat zelf deed. De onderste rand is een scheurrand, mogelijk ontstaan toen het vel papier van een tekenblok werd losgetrokken. Langs die rand lopen rechts van de lantaarnpaal en bij de afgesneden poten van het bankje twee smalle strookjes smaragdgroen papier. Die zaten er al tijdens het tekenen, want de inkt loopt eroverheen. Zo'n rand liep oorspronkelijk vermoedelijk over de hele lengte van het blad, maar verdween door het onregelmatige afscheuren. De papierrand is mogelijk het restant van een schutblad van een tekenblok; het papier waarop *Guinguette* werd getekend was in dat geval het eerste of laatste blad van dat blok.

Van Gogh zette de tekening op in potlood, waarvan hij delen uitgumde. Op die manier suggereerde hij het latwerk van de voorzijde van het overdekte terras. Over het potlood heen bracht hij in de lucht met wit krijt hoogsels aan en hij werkte partijen verder uit met pen en penseel in zwarte inkt. Vrijwel alle figuren zijn direct in inkt getekend, alleen rechts in de achtergrond werden ze eerst in potlood geschetst. De inkt is opvallend zwart gebleven, Van Gogh gebruikte zo te zien kleurvaste Oost-Indische inkt. Hoewel de tekening in perspectivisch opzicht redelijk gecompliceerd is, zijn er geen constructielijnen terug te vinden.

1 Deze identificatie stamt van Leprohon 1972, pp. 349, 350, zij het dat deze auteur als naam van het café-restaurant Aux billards en bois noemt. Richard 1988, pp. 20, 21, corrigeert dit, want die naam kreeg Au franc buveur pas enkele jaren na Van Goghs vertrek.

2 Parijs 1988, cat. 10.

3 Ibidem, cat. 11.



289e A.J.H., Foto van Moulin de la Galette, z.j., Parijs, Musée de Montmartre.

290 Boulevard de Clichy

Zoals de meeste van Van Goghs Parijse stadsgezichten, werd *Boulevard de Clichy* vlakbij zijn woning gemaakt. De rue Lepic, waar de broers woonden, komt rechts in de tekening op de boulevard uit. Op de plek waar boven de hoofden van de wandelende vrouwen een muur te zien is met een boom erachter, bevindt zich sinds 1889 de Moulin Rouge. Van Gogh had zich voor deze tekening geïnstalleerd aan de zuidelijke kant van de boulevard, op de hoek die deze maakt met de rue Fontaine en keek, over de place Blanche, het noordwestelijke gedeelte van de boulevard in.

Van de besproken groep stadsgezichten is dit verreweg het meest gedetailleerde blad. Zo'n twintig figuren bevolken het tafereel, variërend van piepkleine vlekjes in de achtergrond tot de twee tamelijk uitgewerkte, anatomisch niet helemaal gelukkig geproportioneerde dames rechts op de voorgrond. Ook droeg Van Gogh zorg voor enige anekdotische elementen: aan het begin van de middenstrook die de boulevard in tweeën deelt staat een man met een ladder tegen een straatlantaarn om de gasvlam aan te steken, en twee minuscule figuren staan op het balkon van het gebouw geheel rechts. De zijgevel daarvan heeft een opschrift, dat slechts met enige moeite leesbaar is omdat de inkt aan kracht heeft ingeboet: 'LE / PETIT JOURNAL / tous les jours / 900.0[00] / exemplaires / 7^{e} [mogelijk 2^{e}] n° 5 centimes'. De kale bomen en de dik ingepakte vrouwen op de voorgrond geven aan dat we hier met een koele tijd van het jaar te maken hebben, wat de datering van vroeg in het voorjaar – zoals beredeneerd bij *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*) – ondersteunt.

Van Gogh maakte een schilderij met hetzelfde motief dat wat leger is doordat bijvoorbeeld de vrouwen op de voorgrond, de lantaarnaansteker en de geveltekst ontbreken (*afb. 290a*). Het doek maakt een meer voorjaarsachtige indruk door het groen dat in de bomen lijkt te zitten. Het is niet aannemelijk dat de tekening het voorbeeld was voor het schilderij (of vice versa) want het perspectief is daarvoor net te veel afwijkend. Bij het schilderen – of het maken van de opzet voor het doek – zat Van Gogh iets meer naar links, mogelijk op de hoek van de rue Fontaine en de rue Blanche.[1]

De tekening is opgezet in potlood, waarna Van Gogh sommige gedeeltes eerst in inkt, andere in gekleurd krijt nader uitwerkte. Hier en daar gebruikte hij wat dekwit en kraste of gumde hij wat krijt weg.

Het thans vergeelde papier was oorspronkelijk blauwgrijs. Die kleur is nu

FEBRUARI-MAART 1887

Potlood, pen in bruine (ooit zwarte) inkt, oranje en blauw krijt, dekkende witte waterverf, op oorspronkelijk blauwgrijs vergé papier
40,1 x 54,4 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 356 V/1962
F 1393 JH 1217

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 122, vol. 4, pl. CXLIII; Cooper 1955, pp. 49, 50; De Gruyter 1961, p. 90; Londen 1968, pp. 61, 62, nr. 69; De la Faille 1970, pp. 488, 489, 661; Amsterdam 1987, p. 447, nr. 2.479; Feilchenfeldt 1988, p. 130; Otterlo 1990, p. 35; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 122, 361, vol. 2, pl. CXLIII; Heenk 1995, pp. 152, 153, 243; Hulsker 1996, pp. 268-70.

TENTOONSTELLINGEN
1896 Parijs, geen cat. bekend [niet te koop]; 1905 Amsterdam I, nr. 349 [*f*300]; 1906 Rotterdam, nr. 63; 1906 Middelburg, zonder cat.; 1909-10 München, zonder nr., Frankfurt, Dresden & Chemnitz, geen cat. bekend [*f*1.200]; 1910 Leiden, geen cat. bekend; 1911 Amsterdam, nr. 63 [*f*1.500]; 1911-12 Hamburg, geen cat. bekend [DM? 1.500]; 1914-15



290 Boulevard de Clichy

alleen nog zichtbaar aan de randen die door een passe-partout tegen het licht beschermd werden. Daar blijkt ook dat het oranje krijt dat in de straat op de voorgrond en in de huizen rechts te zien is, ooit roder was. De kleurcompositie is vooral door het vergelen van het papier uit balans geraakt: in grote lijnen was de voorstelling in verschillende nuances van blauw gedacht, maar het blauwe krijt komt nu nadrukkelijker naar voren dan de bedoeling moet zijn geweest.

De combinatie van pen en krijt is hier geslaagder dan in *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*). Vielen daar de pennenstreken vaak weg tegenover het zwaar opgebrachte krijt, hier is een beter evenwicht gevonden tussen beide materialen. Overigens speelde de inkt mogelijk aanvankelijk een nog grotere rol omdat hij donkerder was: de inktvraat in het blad bewijst dat het hier om ijzergallusinkt gaat, die in de loop van de tijd verkleurt van zwart naar bruin.

Een aquarel in het Van Gogh Museum, ooit aan Van Gogh toegeschreven maar door Welsh-Ovcharov terecht verworpen, toont exact dezelfde rij huizen die bij Van Gogh aan de overkant van de boulevard de Clichy te zien is (*afb. 290b*).[2] De aquarel bevindt zich van oudsher in de collectie die van de Van Gogh-familie afkomstig is, en werd vermoedelijk aan Theo of Vincent geschonken door een bevriende kunstenaar, of door een van hen in Parijs gekocht.



290[a] *Boulevard de Clichy* (F 292 JH 1219), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



290[b] Kunstenaar onbekend, *Boulevard de Clichy* (F 1405 JH 1187), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Amsterdam, nr. 135; 1920 New York, nr. 6 [$3.000]; 1926 Amsterdam, nr. 46; 1927-28 Berlijn, nr. 49; 1928 Wenen & Hannover, nr. 49; 1928 Parijs, nr. 50; 1929 Amsterdam, nr. 42; 1929-30 Rotterdam, nr. 30; 1930 Laren, nr. 46; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 25, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 188; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 36; 1946 Kopenhagen, nr. 38; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 42; 1947 Parijs, nr. 42; 1947 Genève, nr. 43; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 133; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 82 en nr. 83; 1948-49 Den Haag, nr. 236; 1949-50 New York & Chicago, nr. 62; 1953 Zundert, nr. 48; 1953 Hoensbroek, nr. 98; 1954-55 Bern, nr. 127; 1955 Antwerpen, nr. 234; 1955 Amsterdam, nr. 133; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 102; 1956 Haarlem, nr. 55; 1957 Nijmegen, nr. 45; 1957-58 Stockholm, nr. 54, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 119; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 111; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 111; 1963 Humlebaek, nr. 87; 1964 Washington & New York, nr. 87; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 80, geen cat. bekend; 1967 Wolfsburg, nr. 100; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 34; 1968 Luik, nr. 34; 1968-69 Londen, nr. 69; 1971-72 Parijs, nr. 158; 1975 Malmö, nr. 57; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 57; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 51; 1985-86 Tokio & Nagoya, nr. 50; 1986 Osaka, nr. 29; 1990 Otterlo, nr. 157; 2000 Tokio, nr. 19.

1 Op de place Blanche komen aan de zuidelijke zijde drie straten uit, de rue Fontaine, de rue Blanche en de rue de Bruxelles.

2 Welsh-Ovcharov 1976, p. 237.

291 Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic

FEBRUARI-MAART 1887

Potlood, houtskool, grijs gewassen, pen in zwarte inkt, op vergé papier
39,5 × 53,9 cm
Watermerk: resten van Lalanne, afgesneden door benedenrand
Niet gesigneerd

Inv. d 442 V/1962
F 1391 JH 1220

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 122, vol. 4, pl. CXLIII; De la Faille 1970, pp. 488, 661; Amsterdam 1987, p. 447, nr. 2.477; Otterlo 1990, p. 206; Parijs 1988, pp. 92, 93, nr. 27; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 122, 361, vol. 2, pl. CXLIII; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 152, 243; Hulsker 1996, p. 270.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 346 [*f*100]; 1914-15 Amsterdam, nr. 131; 1926-27 Londen, nr. 39 [*f*900]; 1927-28 Berlijn, nr. 54; 1928 Wenen & Hannover, nr. 54; 1928 Parijs, nr. 54; 1931 Amsterdam, nr. 182; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946-47

Dit vergezicht is tevens het onderwerp van twee schilderijen (*afb. 291a, b*), en werd door Van Gogh vastgelegd vanuit het appartement op nummer 54 van de rue Lepic dat hij met Theo deelde. Ten onrechte is beweerd dat het panorama dat tussen de gebouwen door te zien is identiek is aan het uitzicht dat hij ongeveer een jaar eerder bestudeerde in enkele studies (*cats. 225-227*) en vastlegde in een schilderij (*afb. 225b*). De torens in afbeelding 291a en b zouden die van de Nôtre-Dame zijn.[1] Van Gogh keek hier echter in een heel andere richting: het is het uitzicht vanuit zijn raam in westelijke richting over de rue de Maistre – waar het gebouw links aan gelegen is – en het cimétière de Montmartre (toen cimétière du Nord geheten). Van dat kerkhof zijn boven en rechts van het gebouw beneden in de voorstelling grafstenen en tombes te zien. Een foto gunt ons een uitzicht in de tegenovergestelde richting: de fotograaf keek over het cimétière du Nord heen en daarachter, in de afbeelding omcirkeld, zien we het appartement van de broers Van Gogh (*afb. 291c*).[2]

De veronderstelling dat de tekening de basis vormde voor het gepointilleerde schilderij in het Van Gogh Museum, kan evenmin ondersteund worden.[3] Voor dat werk en voor de andere geschilderde versie (die bewaard wordt in een particuliere collectie) koos Van Gogh een standpunt meer naar rechts. Tussen het huis beneden in het midden en de gevel die rechts de compositie afsluit is in de tekening ruimte gelaten, terwijl het gebouw in het schilderij door die gevel wordt overlapt. Ook zijn de kerktorens die in de tekening net rechts van het gebouw aan de rue de Maistre te zien zijn, in het schilderij veel meer naar rechts geplaatst.

Het blad hoort bij de groep tekeningen met Parijse stadsgezichten die Van Gogh in het vroege voorjaar van 1887 maakte (zie voor de datering *cat. 288*). Deze datering wordt kracht bijgezet door de kale bomen in de tekening en in het schilderij in particulier bezit. Van de schilderijen, gemaakt in een pointillistische stijl, is het bovendien aannemelijk dat Van Gogh ze schilderde korte tijd nadat hij Paul Signac en diens neo-impressionistische werk had leren kennen. Zijn eerste ontmoeting met Signac vond vermoedelijk plaats in januari 1887. De mannen raakten snel bevriend en schilderden regelmatig samen.[4]

Stadsgezichten over de daken van Parijs – niet zozeer panorama's, in tegenstelling tot catalogusnummers 225-227 – komen wel vaker voor bij de



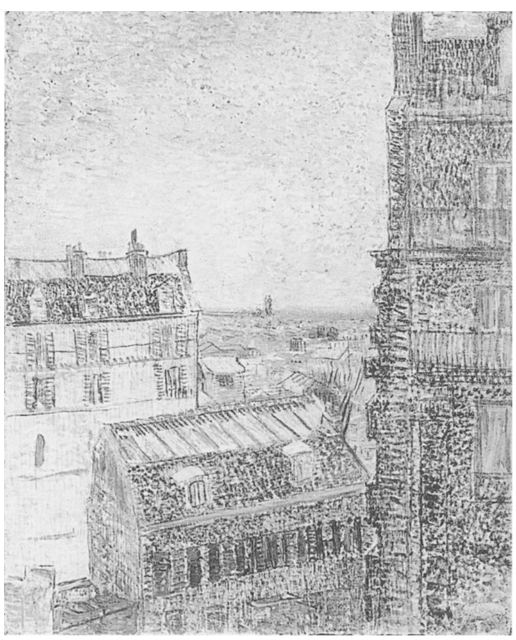
291 Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic

Luik, Brussel & Mons, nr. 40; 1947 Parijs, nr. 40; 1947 Genève, nr. 41; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 131; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 80 en nr. 81; 1948-49 Den Haag, nr. 234; 1953 Zundert, nr. 51; 1953 Hoensbroek, nr. 101; 1953 Assen, nr. 44; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 52; 1957 Nijmegen, nr. 43; 1957-58 Stockholm, nr. 53, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 114; 1960 Enschede, nr. 30; 1961 Scarborough, zonder cat.; 1962 Londen, nr. 49; 1963 Humlebaek, nr. 86; 1964 Washington & New York, nr. 86; 1965 Charleroi & Gent, nr. 55; 1966 Parijs & Albi, nr. 33; 1967 Lille & Zürich, nr. 35; 1967 Glasgow, nr. 43; 1971-72 Parijs, nr. 156; 1975 Malmö, nr. 56; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 56; 1977 Parijs, zonder nr.; 1985-86 Tokio & Nagoya, nr. 49; 1986 Osaka, nr. 28; 1990 Otterlo, nr. 154; 2000 Tokio, nr. 18.

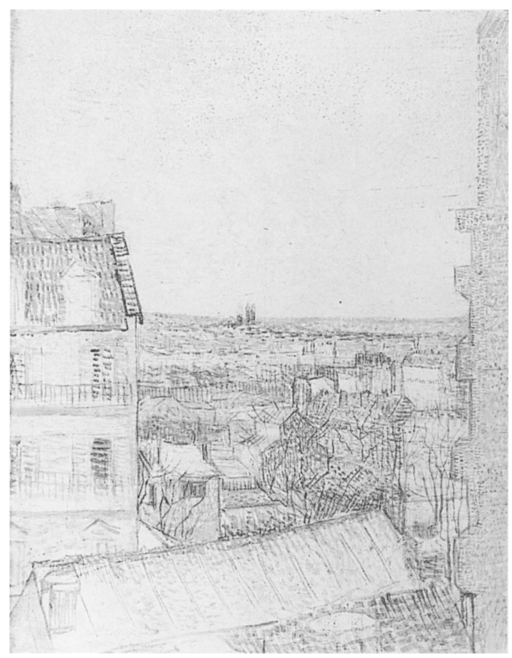
impressionisten en hun opvolgers. Schilderijen van dit type zijn onder meer bekend van Gustave Caillebotte (*afb. 291d*) en Signac.[5] Van Gogh had echter van geen van hen de kunst afgekeken, want in Antwerpen had hij al eens een schilderijtje gemaakt met een uitzicht over de huizen achter zijn woning.[6]

De tekening is voor een deel behoorlijk uitgewerkt, met veel details in het middenplan. Het kerkhof is goed als zodanig herkenbaar, op een gebouw erachter is een opschrift te zien – hoewel moeilijk leesbaar[7] – en tussen het huis op de voorgrond en de gevel rechts zijn op een trottoir twee figuurtjes te zien. Daarentegen maakt het blad aan de linkerzijde een onvoltooide indruk.

Van Gogh tekende de voorstelling eerst in potlood en – het voor hem ongebruikelijke – houtskool. Daaroverheen tekende hij in zwarte inkt die opmerkelijk goed zijn tint heeft behouden. Hier en daar gebruikte hij vervolgens weer potlood en houtskool over de inkt. In de grote zijgevel rechts smeerde hij de houtskool en het grafiet uit met een in water gedoopt penseel.



291[a] *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (F 341 JH 1242), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



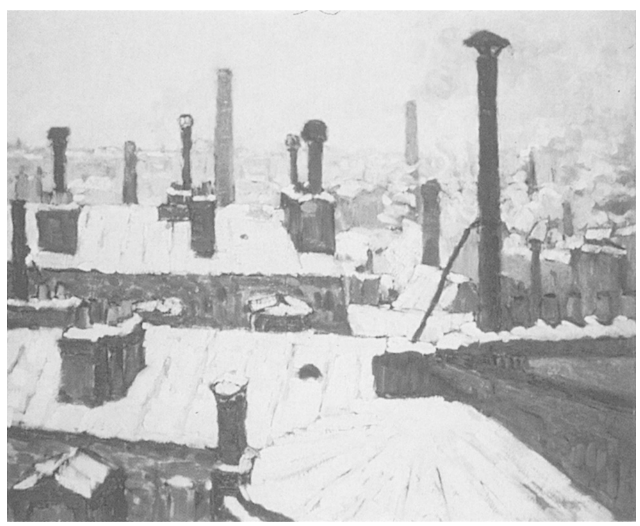
291[b] *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (F 341a JH 1243), 1887. Verblijfplaats onbekend.

Het houthoudende papier van dit vergé blad, dat langs alle randen is afgesneden, is tamelijk sterk vergeeld. Langs de benedenrand zijn resten van het watermerk Lalanne te zien. Het fragiele blad, dat rechts beneden een diagonale vouw vertoont en dat diverse (gerepareerde) scheuren heeft, is gedoubleerd, dat wil zeggen in zijn geheel op een steunvel van Japans papier geplakt.

1 *Parijs 1988, cat. 28.*
2 *Met dank aan Gérard Jouhet, die ons op het bestaan van deze foto heeft gewezen.*
3 *Parijs 1988, cat. 27.*
4 *Zie voor de kunstenaars die Van Gogh in Parijs leerde kennen de inleiding.*
5 Uitzicht uit een venster. Rue d'Orchampt, *1883-84. Verblijfplaats onbekend.*
6 *F 260 JH 970.*
7 *Enkele letters zijn duidelijk leesbaar: 'se [..] u [mogelijk v] in'. Mogelijk gaat het om een eigennaam als Séguin.*



291c LL., Overzichtsfoto van de Pont Caulaincourt in de richting van Montmartre, 1910. Parijs, Bibliothèque Nationale.



291d Gustave Caillebotte, *Daken in de sneeuw*, 1878. Zürich, Fondation Rau pour le Tiers-monde.

292 Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin

FEBRUARI-MAART 1887

Potlood, blauw, oranje, wit en groen krijt, op vergé papier
39,8 × 53,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 228 V/1962
F 1396 JH 1222

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 123, vol. 4, pl. CXLIV; De la Faille 1970, pp. 489, 661; Amsterdam 1987, p. 447, nr. 2.476; Parijs 1988, pp. 80, 81, nr. 21; Otterlo 1990, p. 205; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 123, 362, vol. 2, pl. CXLIV; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 152, 243; Hulsker 1996, p. 270.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam II, nr. 468 [*f*150]; 1914-15 Amsterdam, nr. 136; 1920 New York, nr. 9 [$2.000]; 1923 Utrecht, nr. 10; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 48; 1928 Wenen & Hannover, nr. 48; 1928 Parijs, nr. 49; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 43; 1947 Parijs, nr. 43; 1947 Genève, nr. 44; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 134; 1948

De imposante molen Le Blute-fin was in de tijd van Van Gogh een van de drie nog bestaande molens op Montmartre; de andere twee waren Le Radet en de kleine Debray, ook wel Moulin à Poivre genoemd. Le Blute-fin hoorde met Le Radet tot het uitgaanscomplex Moulin de la Galette. De naam van dat geheel van twee molens en de Ferme Debray, eigendom van de familie Debray, heeft vaak voor verwarring gezorgd: anders dan men zou verwachten bestond er geen werkelijke molen die La Galette heette. Le Blute-fin werd door Van Gogh het vaakst uitgebeeld, vooral in schilderijen. Er zijn twee andere volwaardige tekeningen waarin het gebouw domineert (*afb. 292a, b*).[1] Het blad in de collectie van Stichting P. en N. de Boer moet gezien het donkere kleurgebruik uit 1886 dateren. De tekening in de Phillips Collection sluit stilistisch aan bij de hier besproken groep stadsgezichten (*cats. 289-292*). Het terras op palen dat zich bij de molen bevond, gaat erachter schuil.

Alle tekeningen en schilderijen van Le Blute-fin zijn onderling verschillend wat betreft standpunt en compositie; er zijn geen gevallen waar het ene werk als voorbeeld is gebruikt voor een ander. In het hier besproken blad is de noordwestelijke kant van de heuvel uitgebeeld, waar Le Blute-fin de bekroning van was; de helling aan die kant had moestuintjes met de bijbehorende kleine gebouwen om materialen in op te slaan.

De uit 1622 daterende molen diende in de tijd van Van Gogh louter nog als attractie. Het terras op het zuidwesten bood een fraai uitzicht over de stad. In deze tekening is het terras achter de molen te zien, maar zoals de andere bladen laten zien was die onderlinge positie relatief – het terras stond op een vaste plek, maar de molen kon, ook al werd hij niet meer voor het malen van koren gebruikt, in zijn geheel gedraaid worden zodat de wieken op de wind kwamen te staan. De molens op de *Butte Montmartre* waren al vele decennia als pittoresk motief geliefd bij kunstenaars. Ze zijn te zien in gravures uit het begin van de negentiende eeuw, en Georges Michel (1763-1843) beeldde iets later de toen nog eenzaam in het landschap staande bouwwerken meerdere malen uit. Voor Van Gogh en zijn tijdgenoten vormden ze ongetwijfeld een boeiend contrast: oude monumenten in een omgeving waar de groeistuipen van de stad in recente jaren afgerekend hadden met de laatste restjes platteland.

Dat het blad deel uitmaakt van de groep pittoreske stadsgezichten die



292 Tuinen op Montmartre en de molen Le Blute-fin

Bergen & Oslo, resp. nr. 83 en nr. 84; 1953 Assen, nr. 45; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 53; 1954-55 Bern, nr. 128; 1962 Londen, nr. 50; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 79, geen cat. bekend; 1967 Wolfsburg, nr. 101; 1971-72 Parijs, nr. 159; 1975 Malmö, nr. 54; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 54; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 52; 1982 Amsterdam, zonder cat.; 1988 Parijs, nr. 21; 1990 Otterlo, nr. 153.

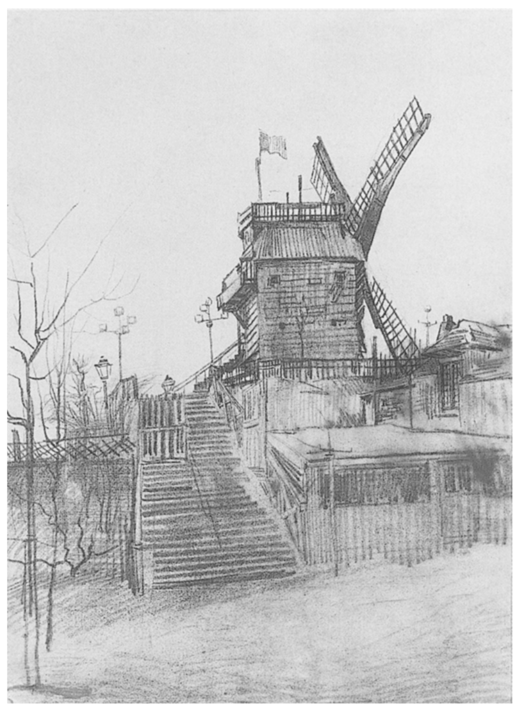
Van Gogh in het vroege voorjaar van 1887 maakte (zie voor de datering van die groep *cat. 288*), wordt ondersteund door de nog kale bomen die aan weerszijden van de molen te zien zijn.

Van Gogh liet de crèmekleurige tint van het papier een vrij grote rol spelen in de compositie, vooral in de voorgrond. Omdat hij bovendien de kleuren voor zijn doen dun aanbracht, heeft de voorstelling een opmerkelijke, subtiele ijlheid. Hij tekende deze eerst in potlood en bracht er vervolgens kleur in met blauw, wit, oranje en groen krijt. In de voorgrond kraste hij wat materiaal weg. Het houthoudende papier is nu vergeeld. Ook was het aan alle kanten een fractie groter, voor het rondom werd afgesneden. Aan de linkerzijde liep het waterschade op.

1 Daarnaast komt de molen nog voor in een schetsboek, F 1395 JH 1188 (Van der Wolk 1986, SB6/29, p. 165). De Blute-fin is weergegeven in de schilderijen F 271 JH 1186 (door brand vernietigd), F 272 JH 1183, F273 JH 1116, F 274 JH 1115, F 348 JH 1182 en F 348a JH 1221. In F 348 JH 1182 staat het terras van de molen centraal. De molen figureert ook in andere schilderijen en tekeningen, maar hier zijn slechts de werken genoemd waarin hij het hoofdonderwerp vormt.



292a *De molen Le Blute-fin* (F 1397 JH 1173), 1886. Amsterdam, Stichting P. en N. de Boer.



292b *De molen Le Blute-fin* (F 1396a JH 1185), 1886. Washington, The Phillips Collection.

293-297 Muzikanten

In de laatste decennia van de negentiende eeuw bood Parijs haar inwoners vele vormen van amusement. Men bezocht het theater, de opera of het ballet, luisterde naar concerten, danste in een van de vele danszalen of ontspande zich tijdens een avond in een café-concert. De muziek in al die uitgaansgelegenheden werd verzorgd door orkesten of kleinere gezelschappen van musici. Deze muzikanten, de andere optredende artiesten en het publiek werden vooral door de impressionisten veelvuldig in hun schilderijen en tekeningen verbeeld (*afb. 293a*). Van Gogh zal dit soort werk zeker gekend hebben.

Hoewel er weinig bekend is over Van Goghs uitgaansleven kan er, gezien het aanbod en zijn omgang met kunstenaars als Toulouse-Lautrec, vanuit worden gegaan dat hij ook zelf zulke gelegenheden bezocht.[1] De enige Parijse werken waarin hij iets van zulke bezoeken vastlegde, zijn de tekeningen van muzikanten die hier centraal staan en in catalogusnummer 300. De figuren, die niet voor hem poseerden, zijn snel en treffend weergegeven.[2]

De tekeningen vormen niet alleen door het onderwerp, maar ook door het tekenmateriaal, de stijl en het papier een opmerkelijke en coherente groep.[3] Van Gogh tekende de muzikanten direct en uitsluitend met gekleurd krijt; hij gebruikte de kleuren dus niet om een tekening in zwart krijt of potlood meer levendigheid te geven, zoals tot dan toe het geval was.[4] Dankzij Hartricks autobiografie is bekend dat Van Gogh begin 1887 nooit het huis verliet zonder dikke stukken gekleurd krijt op zak, zodat hij altijd en overal impressies kon vastleggen.[5] Twee van de muzikanten zijn gemaakt in blauw krijt (*cats. 294, 297*), twee in groen krijt (*cats. 295, 296*). Alleen in *Violist op de rug gezien* (*cat. 293*) combineerde hij de twee kleuren.

Van Gogh ging in alle schetsen snel te werk, en wist met de parallelle halen de figuren raak neer te zetten. Deze ferme tekenstijl hebben de muzikanten gemeen met andere werken uit het Parijse œuvre, zoals *Stervende slaaf en gezelschap aan tafel* (*cat. 283*), *Studie voor 'Vrouw bij wieg'* (*cat. 306*) en *Kop van een man met hoed* (*afb. 293b*).

De vijf muzikanten zijn getekend op drie bladen koelgrijs velijn papier. Deze vellen hebben drie originele snijranden en één scheurrand, waaruit blijkt dat ze oorspronkelijk deel uitmaakten van één tekenblok. Ook de bladen waarop *Stervende slaaf en gezelschap aan tafel* (*cat. 283*), *Kop van een man*

1 *Van Gogh hielp Toulouse-Lautrec eind 1886 bij ontvangsten in het cabaret van Aristide Bruant, Le Mirliton. Zie Parijs 1988, pp. 17, 30.*
2 *Alleen in Antwerpen, in zijn schetsen van dansscènes, legde hij eerder aspecten van het uitgaansleven vast (cats. 207-209).*
3 *Wat betreft tekenmateriaal en papier valt cat. 300 buiten de hier behandelde groep.*
4 *Zie bijvoorbeeld cats. 236 en 237. De enige uitzondering is cat. 219 waarin contourlijnen en details met rood krijt werden getekend. Hieraan ging overigens wel een opzet in houtskool vooraf.*
5 *Hartrick 1939, p. 51. Zie ook cats. 283 en 288.*



293 Violist op de rug gezien



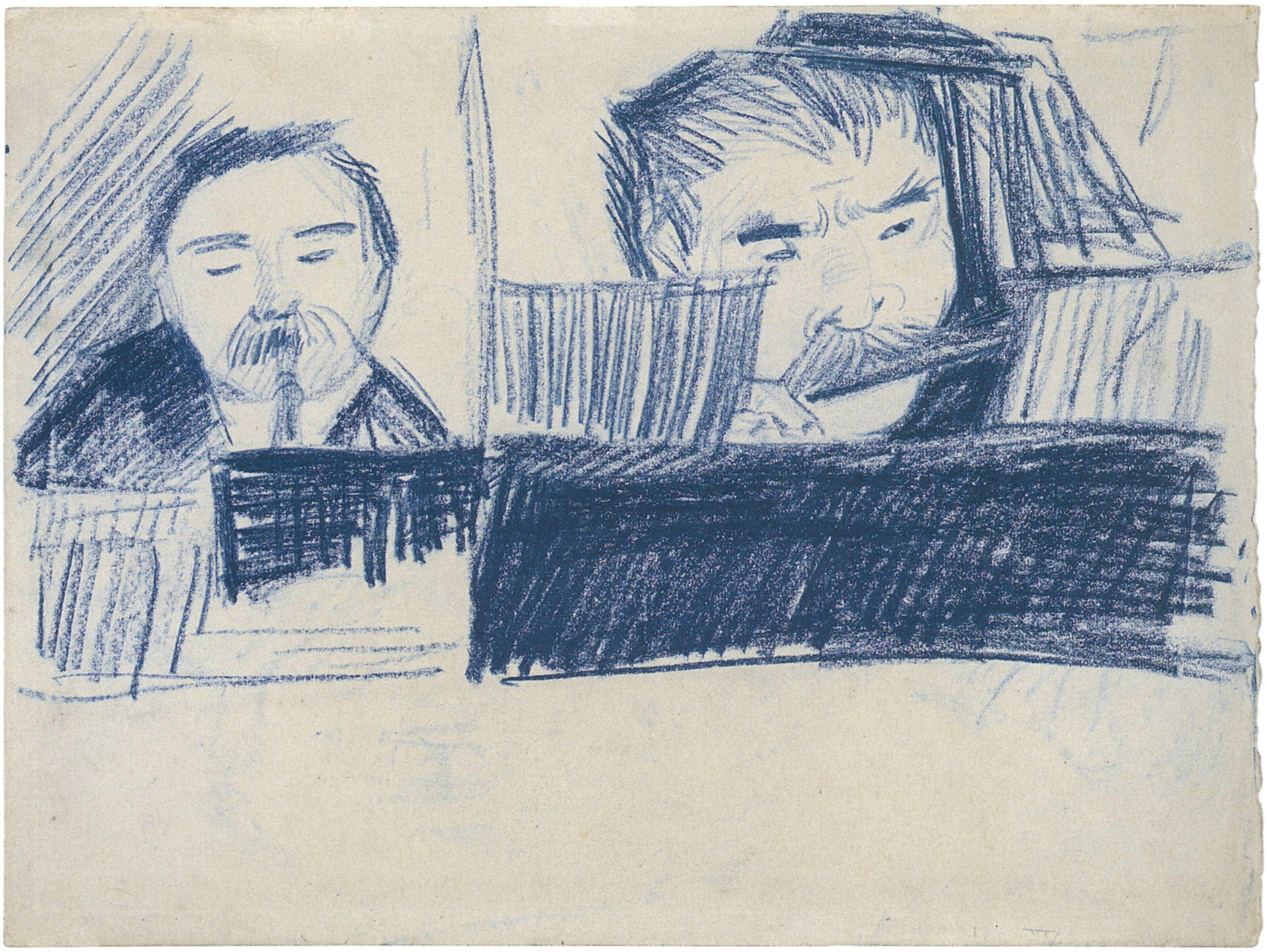
294 Violist van voren gezien



295 Contrabasspeler



296 Pianist



297 Klarinettist en piccolospeler

met hoge hoed (cat. 298) en *Kop van een man (vermoedelijk Theo van Gogh) (cat. 299)* werden geschetst, behoorden tot dit blok.[6]

Dat Van Gogh met het tekenen van figuren meer ervaring had dan in het weergeven van muziekinstrumenten, is goed aan de schetsen af te zien. De viool van de man die van voren is afgebeeld (*cat. 294*) mist de helft van zijn klankkast, en in de voorstelling waarin de violist van achteren is gezien, is het instrument veel te dik (*cat. 293*); dat geldt eveneens voor de krul van de contrabas in catalogusnummer 295.

In de schets van de violist die op de rug is gezien (*cat. 293*) – de enige die in twee kleuren krijt getekend is – zette Van Gogh eerst de viool, het hoofd, de schouders en de linkerarm van de man in blauw krijt neer. Vervolgens tekende hij met groen het rugpand van het jasje, de onderkant van het instrument, de strijkstok en de kruin van de violist. Met welk doel Van Gogh in dit werk twee kleuren gebruikte, is niet helemaal duidelijk. Het meest voor de hand liggend lijkt een licht-donkereffect, maar dat gaat hier niet op. Het groen waarmee de kalende schedel is aangeduid, moet een lichte partij voorstellen, terwijl dezelfde kleur in de viool de schaduwzijde van het instrument suggereert. Van Gogh gaf het bewegen van de strijkstok weer door aan weerszijde ervan dunne lijntjes te trekken. Ook om de viool zijn lijnen zichtbaar, maar die behoren waarschijnlijk tot de eerste opzet.

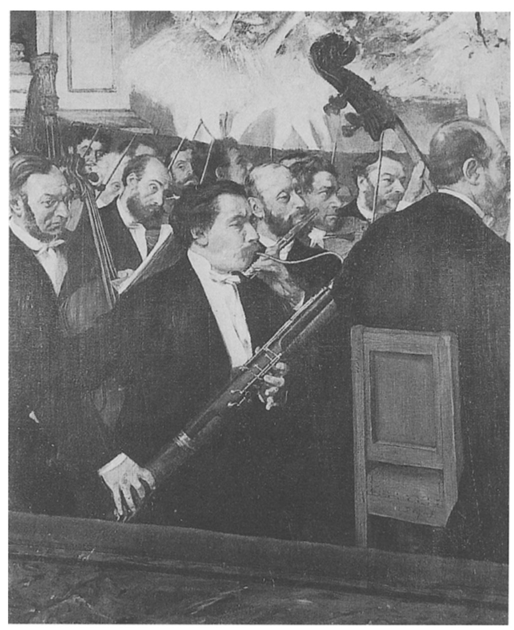
Aan de achterkant van deze tekening van een violist bevindt zich een schets van dezelfde man, maar dan van voren gezien (*cat. 294*). Hij draagt een snor en blijkt, ondanks zijn kale schedel, op zijn voorhoofd boven zijn rechteroog nog een haarlok te hebben. Aan deze zijde van het blad bevinden zich afdrukken van blauw krijt die ontstonden bij het tekenen van de violist op de andere kant van het blad. Dit ging blijkbaar met zoveel kracht gepaard dat het blauwe krijt van de tekening die in het tekenblok onder dit vel lag, *Klarinettist en piccolospeler (cat. 297)*, afgaf.

Opvallend aan *Contrabasspeler (cat. 295)* is de excentrische plaats van de muzikant in het beeldvlak, wat tot gevolg heeft dat de neus van de man de rand van het papier raakt. Ook de rokende pianist in catalogusnummer 296 bevindt zich voornamelijk in het rechterdeel van het blad. Deze vlakverdeling en afsnijdingen zijn de eerste aanwijzingen van de invloed die Van Goghs tekeningen van Japanse prenten ondervonden.

De pianist zit achter een schuin door het beeldvlak lopende balk, die waarschijnlijk de afscheiding vormde van de orkestbak. Op de pianolessenaar staat bladmuziek die wordt verlicht door een kaars. Net als op de van voren geziene violist zijn op dit blad afdrukken zichtbaar van blauw krijt. De tekening waarvan deze afkomstig zijn, is niet bewaard gebleven.

In catalogusnummer 297 gaf Van Gogh twee blazers weer – links een

6 Studie voor 'Vrouw bij wieg' *(cat. 306) is op de achterzijde van cat. 297 getekend en heeft dus ook het velijn papier als drager. Heenk 1995, p. 153 rekende op basis van overeenkomsten in tekenmateriaal en papier een parkgezicht in blauw krijt (F 1498v JH 1614) ook tot de groep. Dit laatste blad draagt aan de achterzijde een landschap uit Arles en is altijd in de Arles-periode gedateerd. Hoewel onderwerp en tekenstijl van het parkgezicht geen uitsluitsel geven over de plaats van ontstaan, ligt een datering in Parijs niet voor de hand. Van Gogh zou in dat geval het blad met het schetsmatige parkgezicht als enige tekening mee naar Zuid-Frankrijk hebben genomen, iets wat gezien de voorstelling niet erg aannemelijk is.*



293a Edgar Degas, *Orkest van de Opéra*, 1868-69. Parijs, Musée d'Orsay.

klarinettist en rechts een piccolospeler – in twee afzonderlijke en omkaderde schetsen.[7] Beide mannen zitten achter een lessenaar. Wederom gebruikte Van Gogh niet het hele blad, waardoor er aan de onderzijde een lege strook is overgebleven. In de snor, de haren en het instrument van de fluitist kraste hij met een scherp voorwerp wat krijt weg. Op het vel zijn blauwe afdrukken te zien van de violist die van voren is weergegeven (*cat. 294*).

De groep muzikanten werd, met enkele aanverwante tekeningen, in 1955 door Tralbaut voor het eerst gepubliceerd.[8] Hij legde in zijn studie een verband tussen de tekeningen en een speciale, door Raffaëlli geïllustreerde uitgave van *Paris illustré* die op 1 augustus 1886 verscheen en geheel aan café-concerts was gewijd (*afb. 293c*).[9] Van Gogh bezat dit tijdschriftnummer en Tralbaut concludeerde hieruit dat Raffaëlli's afbeeldingen Van Gogh inspireerden tot het maken van vergelijkbare voorstellingen.[10] Dat kan inderdaad niet worden uitgesloten, maar behalve het onderwerp hebben de werken weinig met die van Raffaëlli gemeen: Van Gogh maakte vlotte schetsen waarin de figuren van dichtbij en geïsoleerd zijn weergegeven, terwijl de muzikanten in Raffaëlli's uitgewerkte illustraties onderdeel zijn van een grotere voorstelling.

Tralbaut dateerde Van Goghs muzikanten, op basis van hun vermeende relatie met de aflevering van *Paris illustré*, vlak na de verschijning van het blad, late zomer 1886. Deze datering is in latere publicaties doorgaans overgenomen.[11] Hulsker gaf in een ongepubliceerde notitie uit december 1991 als eerste aan dat, ervan uitgaande dat Van Gogh inderdaad geïnspireerd was door Raffaëlli's afbeeldingen, de tekeningen op zijn vroegst in de zomer van 1886 kunnen zijn ontstaan, maar dat ze waarschijnlijk toch een stuk later zijn gemaakt, namelijk in 1887.[12] Vooral het gebruik van gekleurd krijt, waarvan Hartrick beweerde dat Van Gogh dat in ieder geval in de eerste maanden van 1887 op zak had, wees volgens hem in de richting van deze latere datering. Opmerkelijk is dat Hulsker in de laatste editie van zijn œuvrecatalogus de reeks toch weer in de zomer van 1886 plaatst.[13]

Het gebruik van gekleurd krijt – waarvan overigens niet precies bekend is wanneer Van Gogh ermee begon – gecombineerd met de vlotte wijze waarop hij het toepaste, zijn aanleiding de tekeningen hier toch in de eerste helft van 1887 te dateren. Deze ruime periode kan verder worden teruggebracht tot het eerste kwartaal van dat jaar doordat een aan deze groep verwante tekening, *Kop van een man (vermoedelijk Theo van Gogh)* (*cat. 299*), een afdruk heeft achtergelaten op een aangrenzend blad waarop Van Gogh pas in het voorjaar of de zomer van 1887 de tekening *Studie voor 'Vrouw bij een wieg'* (*cat. 306*) maakte.[14]

Dat de groep tekeningen niet vóór deze tijd is gemaakt, wordt bevestigd door het schetsje *Kop van een man met hoed* (*afb. 293b*) dat eveneens met ste-

7 Dat het instrument van de man rechts een piccolo is en geen dwarsfluit kan afgeleid worden uit de geringe dikte van de fluit en het feit dat een van de handen van de bespeler zich dicht bij zijn gezicht bevindt.

8 Tralbaut 1955 III. De verwante werken zijn cats. 298-300 en 306. Al deze tekeningen bevonden zich van oudsher in de familiecollectie maar werden door De la Faille bij het maken van zijn œuvrecatalogus waarschijnlijk over het hoofd gezien.

9 Paris illustré *(4), nr. 50.*

10 Het nummer maakt nog steeds deel uit van de collectie in het Van Gogh Museum, inv. t 1340 V/1962.

11 Bowness verwees in Londen 1968 ook naar de relatie van de werken met de aflevering van Paris illustré *maar zag over het hoofd dat deze pas in augustus 1886 uitkwam. Hij dateerde de tekening op maart-juni 1886. Van der Wolk in Otterlo 1990 is de enige die meent dat de groep in Antwerpen is ontstaan. Een toelichting op deze nieuwe datering wordt daar niet gegeven.*

12 Archief Van Gogh Museum, Amsterdam.

13 Hulsker 1996, pp. 250, 252.

14 Zie voor de beargumentering van de datering van die tekening cat. 306.

vige, brede halen is opgezet. Van Gogh tekende het in een van zijn schetsboekjes, signeerde het, scheurde het los en gaf het aan Emile Bernard. Het was niet eerder dan in de eerste maanden van 1887 dat de twee kunstenaars met elkaar bevriend raakten.

Nog een argument voor een datering in het eerste kwartaal van 1887 is de invloed van Japanse prenten die in deze tekeningen, net als in de schilderijen uit die tijd, op het gebied van vlakverdeling en afsnijdingen voor het eerst aanwijsbaar lijkt te zijn.[15] Van Gogh had in die periode al een aardige collectie Japanse prenten opgebouwd en probeerde ook andere kunstenaars, zoals Bernard en Anquetin, voor deze grafiek te interesseren.[16] In de maanden maart en april organiseerde hij zelfs een tentoonstelling van Japanse prenten in Café du Tambourin.

15 Werken met een duidelijk Japans karakter, zoals de kopieën in olieverf naar Japanse prenten en cat. 318, kwamen pas in de zomer van 1887 tot stand. Zie de inleiding voor de Japanse invloed op de tekeningen van Van Gogh.

16 Zie brieven 644/510 en 646/511.



293b *Kop van een man met hoed* (F 1715 JH 1161), 1887. Verblijfplaats onbekend.



293c Jean-François Raffaëlli, *La Quadrille naturaliste aux Ambassadeurs*, illustratie uit: *Paris illustré*, augustus 1886, pp. 136, 137. Amsterdam, Van Gogh Museum.

293 Violist op de rug gezien

Januari-april 1887
Blauw en groen krijt op velijn papier
34,9 × 25,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 294

Inv. d 20 V/1962
F 1244ar JH 1154

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 28, 35, afb. 14; Londen 1968, p. 59, nr. 63; De la Faille 1970, pp. 494, 656; Van der Wolk 1986, p. 292; Amsterdam 1987, p. 443, nr. 2.457; Otterlo 1990, pp. 31, 183; De la Faille 1992, vol. 1, p. 318, vol. 2, pl. CCXXV; Heenk 1995, pp. 132, 153; Hulsker 1996, pp. 250, 252.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 223; 1955 Amsterdam, nr. 122; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 99; 1967 Wolfsburg, nr. 103; 1968-69 Londen, nr. 63; 1990 Otterlo, nr. 128.

294 Violist van voren gezien

Januari-april 1887
Blauw krijt op velijn papier
25,8 × 34,9 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 293

Inv. d 20 V/1962
F 1244av JH 1156

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 26, afb. 12; De la Faille 1970, pp. 494, 656; Amsterdam 1987, p. 444, nr. 2.459; De la Faille 1992, vol. 1, p. 318, vol. 2, pl. CCXXV; Heenk 1995, p. 153; Hulsker 1996, pp. 250, 252.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 221; 1955 Amsterdam, nr. 124; 1962 Londen, nr. 38.

295 Contrabasspeler

Januari-april 1887
Groen krijt op velijn papier
34,8 × 25,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 296

Inv. d 18 V/1962
F 1244cv JH 1153

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 25, afb. 7; De la Faille 1970, pp. 495, 656; Van der Wolk 1986, p. 292; Amsterdam 1987, p. 443, nr. 2.456; Otterlo 1990, pp. 31, 183; De la Faille 1992, vol. 1, p. 319, vol. 2, pl. CCXXVI; Heenk 1995, p. 153; Hulsker 1996, pp. 250, 252.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 220; 1955 Amsterdam, nr. 121; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 98; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 45; 1990 Otterlo, nr. 127.

296 Pianist

Januari-april 1887
Groen krijt op velijn papier
25,8 × 34,8 cm
Keerzijde van cat. 295

Inv. d 18 V/1962
F 1244cr JH 1157

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 24, afb. 5; De la Faille 1970, pp. 495, 656; Amsterdam 1987, p. 444, nr. 2.460; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 318, 319, vol. 2, pl. CCXXVI; Heenk 1995, pp. 132, 153, 155; Hulsker 1996, pp. 250, 252, 253.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 219; 1955 Amsterdam, nr. 120.

297 Klarinettist en piccolospeler

Januari-april 1887
Blauw krijt op velijn papier
25,7 × 34,9
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 306

Inv. d 19 V/1962
F 1244br JH 1155

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 30, afb. 15, 16; Londen 1968, p. 59, nr. 62; De la Faille 1970, pp. 494, 656; Amsterdam 1987, p. 444, nr. 2.458; Otterlo 1990, p. 183; De la Faille 1992, vol. 1, p. 318, vol. 2, pl. CCXXVI; Heenk 1995, pp. 132, 153; Hulsker 1996, pp. 250, 252.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 224; 1955 Amsterdam, nr. 125; 1968-69 Londen, nr. 62; 1971-72 Parijs, nr. 144; 1972 Bordeaux, nr. 50; 1990 Otterlo, nr. 130.

298, 299 Studies van koppen

Kop van een man met hoed (*cat. 298*) en *Kop van een man* (*vermoedelijk Theo van Gogh*) (*cat. 299*) zijn, evenals de vijf schetsen die Van Gogh van muzikanten maakte, getekend in gekleurd krijt.[1] Vooral de man met hoed vertoont door de combinatie van blauw en groen krijt en door de schetsmatige stijl grote overeenkomsten met die groep. Van Gogh tekende eerst met groen krijt en zette vervolgens met blauw krijt de schaduwkant van de hoed en de mantel nog eens aan. *Kop van een man* (*vermoedelijk Theo van Gogh*) is een meer doorwerkte tekening waarin Van Gogh over een opzet in zwart krijt maar liefst vier kleuren krijt en witte waterverf plaatste. Beide tekeningen worden, evenals de reeks muzikanten, in het eerste kwartaal van 1887 gedateerd.[2]

Op welke plek Van Gogh de man met de hoge hoed schetste – in dezelfde gelegenheid als waar hij de muzikanten tekende of elders – is niet vast te stellen. De man lijkt goed gekleed met zijn schoudermantel en rechte hoge hoed, die in die tijd echter al uit de mode was.[3]

Kop van een man (*vermoedelijk Theo van Gogh*) is opgezet met dunne lijntjes zwart krijt.[4] Van Gogh doezelde en gumde partijen van dit krijt ter modellering van het gezicht. Vervolgens vulde hij de achtergrond met diagonale halen blauw krijt; deze kleur gebruikte hij tevens voor de invulling van de kleding. Uiteindelijk gaf hij met stevige oranje en zwarte krijtstrepen de kop contour en kleur. Het oranje krijt is droger dan de andere kleuren, die allemaal een vettige glans hebben. De boven de blauwe jas uitstekende boord is met dekkende waterverf wit gemaakt. De karmijnrode plekken die op enkele plaatsen onder het blauwe krijt in de jas te zien zijn, werden door Van Gogh gedeeltelijk uitgeveegd en weggekrabd. Waarschijnlijk was hij niet tevreden met deze kleur.

De nauwgezette uitwerking doet vermoeden dat Van Gogh hier niet zomaar een toevallige passant tekende maar een studie maakte van iemand die voor hem poseerde. Arnold was in 1980 de eerste die opperde dat de geportretteerde wel eens Theo kon zijn.[5] Hij vergeleek hiertoe de tekening met een foto uit 1878 waarop Theo schuin van voren is gezien (*afb. 298a*).[6] Hoewel er tussen foto en tekening negen jaar tijd zit en het moeilijk is een gezicht dat en profil is weergegeven te vergelijken met een gezicht *en trois quarts*, kan vastgesteld worden dat er opvallende overeenkomsten zijn: de grote gebogen neus, de vorm van de neusgaten, de snor en de kleine, ronde

1 De tekeningen bevinden zich op de voor- en achterkant van hetzelfde vel.
2 Zie voor de beargumentering van deze datering cats. 293-297.
3 De modieuze hoge hoed heeft in die periode geen volkomen rechte, maar een iets gebogen lijn. Met dank aan Frieda Sorber van het Provinciaal Textielmuseum te Ranst (Oelegem) in België, die zo vriendelijk was de kleding in Van Goghs geschilderde en getekende œuvre uit Antwerpen en Parijs te identificeren.
4 Het zwarte krijt van de eerste opzet is in Otterlo 1990 aangezien voor bergkrijt.
5 Arnold 1980 I; Hulsker 1992, Heenk 1995, p. 154, en Bailey 1994, p. 45, namen deze identificatie over.
6 Arnold meende dat de foto, die niet gedateerd is, uit de periode 1886-88 stamt. Hulsker 1992 wist de foto, aan de hand van naam en adres van de fotograaf die op het karton van de foto zijn vermeld, in 1878 te dateren.



298 Kop van een man met hoed



299 Kop van een man (vermoedelijk Theo van Gogh)

7 *Portretten en profil zijn onder andere bekend van Henri de Toulouse-Lautrec (door Louis Anquetin), en van Van Gogh (door Toulouse-Lautrec).*

oorschelpen. De snor in de tekening is langer dan op de vroege foto maar lijkt veel op die op een foto uit 1889 (*afb. 298b*). Verder is bekend dat Theo, net als Vincent, rossig haar had en dat komt overeen met de kleur die Van Gogh het haar en de snor in de tekening gaf.

Tegen deze identificatie pleit het sluike haar dat over het hoofd naar voren valt. Theo had krullend haar dat hij, met een scheiding links, naar achteren kamde. De haardracht en de lange snor geven de man een minder gesoigneerd uiterlijk dan de verzorgde verschijning van Theo die we van foto's kennen. Opmerkelijk is ook de keuze voor de weergave *en profil* voor dit portret, dat het eerste en voor zover bekend enige portret zou zijn dat Vincent van Theo heeft gemaakt: meestal worden geportretteerden van voren of iets van opzij weergegeven.[7]

Duidelijk is in ieder geval dat er behoorlijk wat overeenkomsten zijn met foto's van Theo. Als hij hier is afgebeeld, zouden de afwijkingen het gevolg kunnen zijn van het oogmerk waarmee Van Gogh de tekening maakte: een oefening in het tekenen met meerdere kleuren krijt in plaats van een volwaardig portret van zijn broer. Theo was in dat geval niet meer dan een model dat thuis voorhanden was.



298a Foto van Theo van Gogh, 1878.
Amsterdam, Van Gogh Museum.



298b Foto van Theo van Gogh, 1889.
Amsterdam, Van Gogh Museum.

298 Kop van een man met hoed

JANUARI-APRIL 1887
Blauw en groen krijt op velijn papier
25,8 × 34,9 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 299

Inv. d 17 V/1962
F 1244dv JH 1159

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 34-36, afb. 19; De la Faille 1970, pp. 495, 656; Amsterdam 1987, p. 444, nr. 2.462; De la Faille 1992, vol. 1, p. 319, vol. 2, pl. CCXXVI; Heenk 1995, pp. 152, 153; Hulsker 1996, pp. 250, 252, 253.

TENTOONSTELLINGEN
1955 Antwerpen, nr. 225; 1955 Amsterdam, nr. 126.

299 Kop van een man (vermoedelijk Theo van Gogh)

JANUARI-APRIL 1887
Zwart, blauw, oranje en karmijnrood krijt, dekkende witte waterverf, op velijn papier
34,9 × 25,8 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 298

Inv. d 17 V/1962
F 1244dr JH 1158

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 36, afb. 21; De la Faille 1970, pp. 495, 656; Arnold 1980 I; Amsterdam 1987, p. 444, nr. 2.461; Otterlo 1990, pp. 33, 183; De la Faille 1992, vol. 1, p. 319, vol. 2, pl. CCXXVI; Hulsker 1992; Bailey 1994, p. 46; Heenk 1995, pp. 132, 153, 154; Hulsker 1996, pp. 250, 252, 253.

TENTOONSTELLINGEN
1955 Antwerpen, nr. 226; 1955 Amsterdam, nr. 127; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 100; 1990 Otterlo, nr. 129; 2000-01 Detroit, Boston & Philadelphia, zonder nr. (niet in Detroit).

300 Pianiste en violist

Januari-juni 1887

Potlood op velijn papier
13,6 × 20,9 cm
Niet gesigneerd
Verso: menukaart van Grand Bouillon-Restaurant Du Chalet

Inv. d 139 V/1962
SD 1714 JH 1160

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Tralbaut 1955 III, pp. 23, 38, 39, afb. 23; Londen 1962, p. 56, nr. 39; De la Faille 1970, pp. 583, 672; Amsterdam 1987, p. 444, nr. 2.463; Parijs 1988, p. 166; Wadley 1991, p. 266; De la Faille 1992, vol. 1, p. 458, vol. 2, pl. CCLIV; Heenk 1995, p. 155; Hulsker 1996, pp. 250, 252, 253.

Tentoonstellingen
1955 Antwerpen, nr. 222; 1955 Amsterdam, nr. 123; 1962 Londen, nr. 39.

Van Gogh bestudeerde muzikanten, behalve in de tekeningen in gekleurd krijt, ook in de vlotte potloodschets *Pianiste en violist*. Behalve het tekenmateriaal is ook het papier anders dan dat van de reeks. Van Gogh gebruikte namelijk de achterzijde van een menukaart annex rekening van restaurant Du Chalet.[1]

De ferme tekenstijl met de stevige halen waarin de muzikanten in kleur zijn weergegeven, is ook in *Pianiste en violist* toegepast. In de figuren op dit blad wordt deze stijl gecombineerd met de eerder omschreven korte arceringen die dwars op de denkbeeldige omtreklijn staan.[2] Deze werkwijze houdt verband met de impressionistische en neo-impressionistische schildertechniek die Van Gogh zich probeerde eigen te maken, en die ook zichtbaar is in de schilderijen die hij in de eerste helft van 1887 maakte.[3] De tekening zal dan ook in deze periode tot stand zijn gekomen.[4]

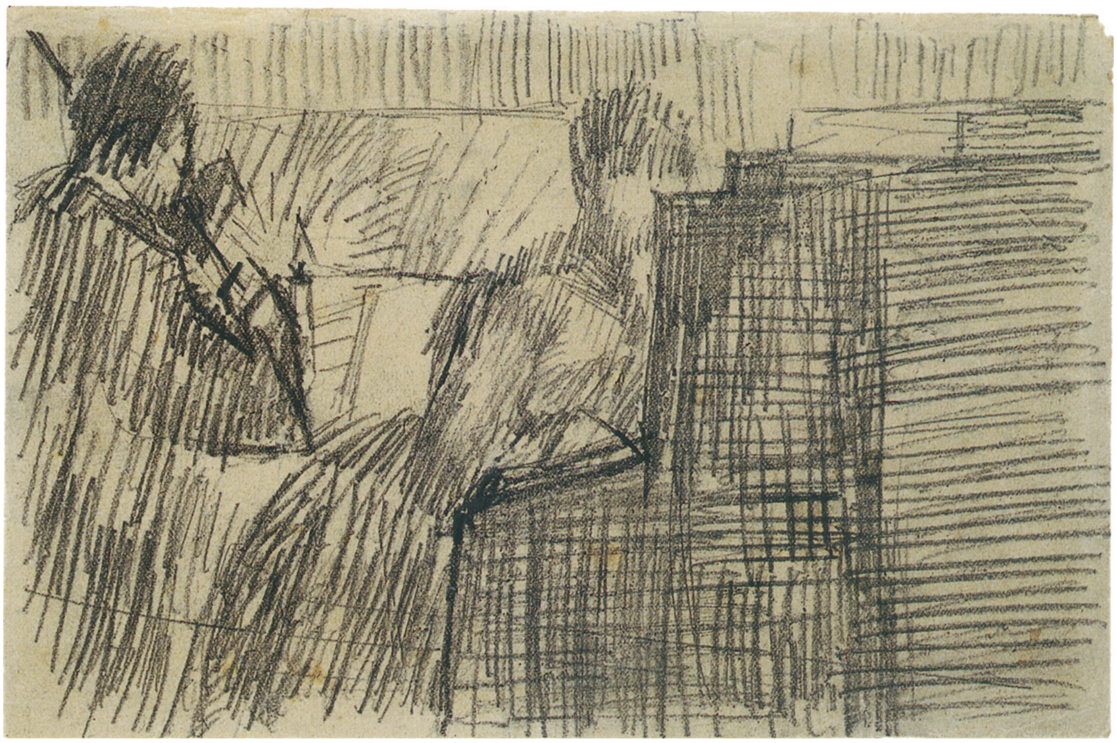
Hulsker verbond in een ongepubliceerde notitie van december 1991 de tekenstijl van *Pianiste en violist* vreemd genoeg niet met de andere muzikanten (*cats. 293-297*) maar met *Portret van Père Tanguy* (*cat. 322*), dat ook op de achterzijde van een Du Chalet-menukaart is getekend maar dat een evenwichtiger en meer solide indruk maakt.[5] Hij dateerde beide werken eind 1887, de periode waarin Van Gogh in restaurant Du Chalet een tentoonstelling organiseerde van eigen werk en dat van bevriende kunstenaars. Op deze tentoonstelling hing ook één van Van Goghs geschilderde portretten van Tanguy.[6] Hulsker nam de nieuwe datering in de laatste editie van zijn œuvrecatalogus uit 1996 echter niet over en plaatste de tekening, net als in de vorige uitgaven, samen met de muzikanten in de zomer van 1886.

De tekening wordt voor meer dan de helft in beslag genomen door de piano en haar bespeelster. Links van de vrouw zit een violist die schuin van achter is weergegeven. Zijn bladmuziek wordt verlicht door een kaars en ook aan de piano lijkt een dergelijke lichtbron bevestigd te zijn. De kaars zelf is daar niet zichtbaar maar de lichtstralen ervan vallen op de halspartij van de vrouw.

Welsh-Ovcharov meende dat *Pianiste en violist* in de balzaal achter restaurant Du Chalet tot stand kwam, omdat het werk op de menukaart van dat restaurant is gemaakt.[7] Dat is een mogelijkheid, maar het feit dat de

1 Dit menu is met potlood ingevuld; het bedrag dat Van Gogh moest afrekenen was 1,55 francs. Andere werken op menukaarten van dit restaurant zijn cats. 287, 321 en 322. Zie voor het restaurant en het gebruik van de menukaarten cat. 287.

2 Zie Stervende slaaf *en* gezelschap aan tafel *(cat. 283). Ditzelfde 'harige' effect is terug te vinden in cats. 301-303, 306.*



300 Pianiste en violist

muzikanten op een menukaart zijn getekend, wil nog niet zeggen dat ze daar ter plekke zijn waargenomen. De menukaart annex rekening kon immers bij het verlaten van het restaurant worden meegenomen. De onderwerpen van de drie andere tekeningen die Van Gogh op Du Chalet-menukaarten maakte, duiden in ieder geval niet op een totstandkoming in het restaurant.

3 *Tralbaut 1955 III, p. 39 vroeg zich af of Van Gogh hier met deze arceringen beweging of wazigheid van schemerlicht wilde weergeven.*

4 *Tot nu toe is deze tekening altijd in de zomer van 1886 gedateerd. Zie voor de argumentatie voor deze datering, cats. 293-297.*

5 *Archief Van Gogh Museum, Amsterdam.*

6 *F 363 JH 1351. Dat dit schilderij op de tentoonstelling aanwezig was, wordt beweerd door Bernard in een ongepubliceerd document uit 1889, geciteerd door John Rewald in zijn* Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin, *Londen 1978, p. 64. Zie voor deze tentoonstelling de inleiding.*

7 *Parijs 1988, p. 166. In Archives de Paris, cadastre du No. 43, Avenue de Clichy [D1P4/280], 1876, wordt melding gemaakt van: 'grande salle de bals derrière la maison.' In J. Hillairet,* Dictionnaire historique des rues de Paris, *Paris 1985 wordt Du Chalet een bal genoemd. Met dank aan Nienke Bakker.*

301, 302 Naakte vrouwen

Van Gogh paste zijn streepjestechniek het meest nadrukkelijk toe in twee potloodtekeningen naar (half)naakte vrouwen: *Studie voor 'Liggend vrouwelijk naakt'* (*cat. 301*) en het door bruine vlekjes ontsierde *Zittende vrouw* (*cat. 302*).[1] Het model in het eerste blad ligt naakt op een bed en draagt alleen kousen, die tot over haar knieën reiken. Aan de uitwerking van haar grove gezicht met brede neus en dikke lippen besteedde Van Gogh meer aandacht dan aan de rest van haar lichaam, dat op zichzelf ook al nauwkeurig getekend is. De zittende vrouw, slechts in een korset gehuld, is bezig zich aan te kleden; welke handeling ze precies uitvoert, is door de diffuse contouren echter moeilijk te zeggen. Mogelijk is ze bezig haar linkervoet af te drogen, want er lijkt een doek over haar linkerbeen te liggen. Aan de gewijzigde positie van haar rechtervoet, -schouder en -borst te zien, slaagde Van Gogh er niet direct in haar juist te treffen.

Of de twee werken die, gezien de tekenstijl, in de eerste helft van 1887 ontstaan zijn, dezelfde vrouw weergeven, is door het verschil in gezichtspunt en door de schetsmatigheid van *Zittende vrouw* moeilijk vast te stellen. De liggende vrouw maakt de indruk kleiner en steviger te zijn dan de zittende, die vrij lange ledematen heeft. Het gezicht van de laatste lijkt bovendien smaller en spitser maar dat kan ook het gevolg zijn van de uit streepjes opgebouwde contouren.



301a Reconstructie van cats. 301-303.

1 Zie voor een uitwijding over deze stijl en de datering van tekeningen die in deze stijl gemaakt zijn cat. 306. De vlekjes zijn het resultaat van een schimmel in het papier.

2 Of Van Gogh het vierde kwart ook gebruikte, is niet bekend.

3 Heenk 1995, p. 154, merkte als eerste op dat de twee tekeningen die hier centraal staan aan elkaar passen. Dat ook cat. 303 tot het blad behoorde, registreerde zij niet.

4 Zie cats. 302 en 319. Het papier van die tekeningen heeft dezelfde dikte als dat van de werken die hier centraal staan, en ook de afmetingen zijn vergelijkbaar. De aanwezigheid van een scheurrand en drie originele snijranden geeft echter aan dat ze afkomstig zijn uit schetsblokken.

5 Zie voor deze theorie ook Heenk 1995, p. 154. Daar wordt geopperd dat Van Gogh de voorstudie raadpleegde bij het aanbrengen van schaduwpartijen, wat inderdaad ook mogelijk is. Welsh-Ovcharov meende in Parijs 1988, p. 74, dat de tekening niet een voorstudie was maar een volwaardig blad dat tijdens dezelfde sessie tot stand kwam. Zij baseerde dit op het bestaan van meerdere schilderijen naar dit model in vergelijkbare houding en omgeving en concludeerde hieruit dat de werken snel geschilderd moeten zijn. Aan het feit dat de werken in meerdere sessies tot stand kunnen zijn gekomen en dat ze niet de indruk maken snel geschilderd te zijn, gaat zij voorbij.

6 Er bestaat nog een schilderij waarin ze naakt poseert, F 329 JH 1215 (particuliere collectie, Nederland); aan de toeschrijving



301 Studie voor 'Liggend vrouwelijk naakt'



302 Zittende vrouw

Beide tekeningen zijn gemaakt op een deel van een vel velijn papier dat Van Gogh in vieren scheurde; ook *Zelfportretten* (*cat. 303*) met op de achterzijde *Treurende vrouw* (*cat. 305*) behoorde tot dit blad.[2] De benedenrand van *Studie voor 'Liggend vrouwelijk naakt'* past, wanneer de beeldzijde naar onderen gericht is, aan de rechterkant van *Zittende vrouw* en de bovenzijde van laatstgenoemde past weer aan de onderrand van *Zelfportretten* (*afb. 301a*).[3] Het blad is afkomstig uit de fabriek Canson & Montgolfier wat blijkt uit de blindstempel die deels op *Zittende vrouw* en deels op *Zelfportretten* leesbaar is. Papier van hetzelfde merk, maar dan afkomstig van een tekenblok, gebruikte Van Gogh in de zomer van 1887 voor twee van zijn waterverftekeningen.[4]

De tekening van de liggende vrouw is een studie voor het ovale schilderij *Liggend vrouwelijk naakt* (*afb. 301b*), dat ook helemaal uit streepjes is opgebouwd. Het model – met de brede neus, zware wenkbrauwen, dikke lippen en donker, opgestoken haar –, haar pose en het bed waarop ze ligt zijn in beide werken identiek. In het schilderij werkte Van Gogh de achtergrond uit tot een openvallende lap stof. Ook gaf hij een kastje weer aan het voeteneind. De tekening is niet een voorstudie in de zin van een snelle schets waarin de kunstenaar zoekt naar een juiste weergave van een pose; daarvoor is het blad te zeer uitgewerkt. Hij maakte de studie waarschijnlijk als geheugensteuntje dat hij kon gebruiken bij de voltooiing van het schilderij nadat het model was vertrokken. Het schilderen met kleine toetsjes verf zal een tijdrovend karwei geweest zijn en om al die tijd het model te laten poseren was zeer kostbaar. De aandacht die Van Gogh in de tekening besteedde aan de uitwerking van het gezicht doet vermoeden dat dit een van de partijen was waar hij zich in het schilderij nog extra op wilde concentreren.[5]

De vrouw poseerde meerdere malen voor Van Gogh: nog eens naakt en een keer gekleed voor een portret.[6] In het naaktschilderij ligt ze met de rug naar de beschouwer toe en heeft ze haar haar in een vlecht over haar rug hangen.[7] Hoewel het niet zeker is dat dit hetzelfde model is, doet de compactheid van haar lichaam, de kleur van het haar en de achtergrond van het tafereel dat wel vermoeden. Dit fond wordt net als in *Liggend vrouwelijk naakt* (*afb. 301b*) gevormd door een opengeslagen lap stof.[8] In het portret dat Van Gogh van de vrouw maakte (*afb. 301c*), draagt ze haar donkere haar opgestoken, zoals ook in de tekening en het verwante schilderij. Mogelijk schilderde Van Gogh haar nog een keer: onder een van de zelfportretten bevindt zich namelijk een portret van een vrouw met een ontblote borst van wie neus, lippen en haardracht overeenkomsten vertonen met het hier weergegeven model.[9]

Wie deze vrouw was, is niet bekend. In de œuvrecatalogus van De la Faille uit 1970 wordt gesuggereerd dat het portret mevrouw Tanguy voorstelt.[10] Zij was in de periode dat Van Gogh in Parijs verbleef echter al achter in de

van dat werk aan Van Gogh moet op basis van de schilderstijl en de vorm van het signatuur getwijfeld worden.

7 F 328 JH 1212.

8 Ook in enkele van Bernards bordeeltekeningen komt zo'n aan het bed bevestigde lap voor.

9 Het zelfportret is F 263a JH 1199. Zie Van Heugten 1995, p. 82. Van der Wolk 1986, p. 272, opperde dat de vrouw ook getekend is in een van de schetsboeken van Van Gogh. Het model, daar en profil gezien, heeft eveneens vrij grove gelaatstrekken maar de haardracht wijkt af, aangezien zij geen pony heeft. Ir. V.W. van Gogh vroeg zich in een ongepubliceerd Memorandum van 12 maart 1971 (archief Van Gogh Museum) af of de vrouw ook voorkomt in F 367 JH 1261. Wat betreft de haardracht zou het kunnen maar de schetsmatigheid waarmee het gezicht is weergegeven maakt het onmogelijk vast te stellen of het hier om hetzelfde model gaat.

10 Van Gogh noemt in een brief uit Arles van 15 juli 1888 een portret van haar, zie brief 644/510.

11 Welsh-Ovcharov 1976, p. 225; brief 757/582 dateert van 29 maart 1889.

12 Bijvoorbeeld F 319 JH 1333 en F 381 JH 1355.

13 Bernards verklaring is opgenomen in Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, *Parijs 1928 [niet gepagineerd]. François Gauzi, een medeleerling van Van Gogh op het atelier Cormon, schreef over een studie die Van Gogh bij Cormon schilderde van een naakte vrouw, zittend op een blauw doek. Hij meende dat dit het schilderij F 328 JH 1212 was, maar daar is de vrouw liggend weergegeven op een crèmekleurig laken. Zie François Gauzi,* Lautrec mon ami, *herdruk met voorwoord en annotaties van François Daulte, Parijs 1992, pp. 28-30.*

vijftig. Daarbij ligt het niet voor de hand dat zij naakt zou poseren. Welsh-Ovcharov verbond het portret met de in de brieven genoemde studie naar 'een verlepte vrouw [...] met die vreemde ogen' [757/582].[11] Hoewel de vrouw niet piepjong is, kan ze toch ook niet 'verlept' genoemd worden en het enige dat raar is aan haar ogen is de groene tint van het oogwit. Voor Van Gogh was dit evenwel niet vreemd zoals blijkt uit menig (zelf)portret uit de Parijse periode.[12] Bernard is de enige die een tipje van de sluier rond de identificatie wist op te lichten. Hij verklaarde het model te kennen en noemde haar een 'pierreuse', een tippelaarster.[13]

De twee hierboven beschreven naaktschilderijen zijn de enige in het œuvre van Van Gogh waarin hij zich aan het klassieke thema 'liggend vrouwelijk naakt' waagt. Doordat dit onderwerp een lange traditie heeft in de westerse kunst is het zoeken naar voorbeelden die Van Gogh in de keuze van dit onderwerp beïnvloed kunnen hebben een onzinnige zaak. Afwijkend van die traditie is de realistische en niet-geïdealiseerde wijze waarop het model is weergegeven – maar dat was in de jaren tachtig van de negentiende eeuw, ruim twintig jaar na Manets *Olympia*, nauwelijks nog uitzonderlijk te noemen.[14] Vermoed kan worden dat Van Goghs vriendschap met Bernard van invloed is geweest op de keuze van het onderwerp. Bernard kende het model immers en tekende al vanaf 1885 bordeelscènes. Uit de bordeeltekeningen die Bernard in 1888 Van Gogh regelmatig toezond en uit de besprekingen ervan in de brieven blijkt verder dat het onderwerp hun beider interesse had.[15]

14 *Richard Thomson vermoedt dat Van Gogh zich bij de keuze van het model heeft laten inspireren door een schilderij van Charles Maurin,* Naakte vrouw met zwarte haren *(verblijfplaats onbekend), dat te zien was op de derde Exposition de la Société des Artistes Indépendants in het voorjaar van 1887. Het schilderij ontlokte veel reacties omdat Maurin niet gekozen had voor een jong, mooi model maar voor een wat oudere vrouw met een buikje en hangborsten (Thomson in een lezing, gehouden tijdens het symposium* Vincent van Gogh and the Painters of the Petit Boulevard *te Saint Louis, 20 en 21 april 2001).*

15 *Zie New Brunswick 1988.*



301b *Liggend vrouwelijk naakt* (F 330 JH 1214), 1887. Merion (Penn.), The Barnes Foundation.



301c *Portret van een vrouw* (F 357 JH 1216), 1887. Bazel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

301 Studie voor 'Liggend vrouwelijk naakt'

JANUARI-JUNI 1887
Potlood op velijn papier
24,0 × 31,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 133 V/1962
F 1404 JH 1213

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 125, vol. 4, pl. CXLVI; Leymarie 1951, p. 99; De la Faille 1970, pp. 491, 661; Amsterdam 1987, p. 446, nr. 2.474; Parijs 1988, pp. 74, 75, nr. 18; Wadley 1991, p. 266; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 125, 364, vol. 2, pl. CXLVI; Heenk 1995, p. 154; Hulsker 1996, pp. 268, 270.

TENTOONSTELLINGEN
1957-58 Stockholm, nr. 51, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1988 Parijs, nr. 18.

302 Zittende vrouw

JANUARI-JUNI 1887
Potlood op velijn papier
31,4 × 24,9 cm
Blinddrukstempel: VIDALON-LES ANNONAY ; ANC[NE] MANUF[RE] CANSON & MONTGOLFIER afgesneden door bovenrand

Inv. d 165 V/1962
SD 1718 JH 1152

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Amsterdam 1987, p. 446, nr. 2.475; Wadley 1991, pp. 266, 267; De la Faille 1992, vol. 1, p. 459, vol. 2, pl. CCLIII; Heenk 1995, p. 154; Hulsker 1996, pp. 250, 252.

TENTOONSTELLINGEN
1962 Londen, nr. 36; 1971-72 Parijs, nr. 167.

303, 304 Zelfportretten

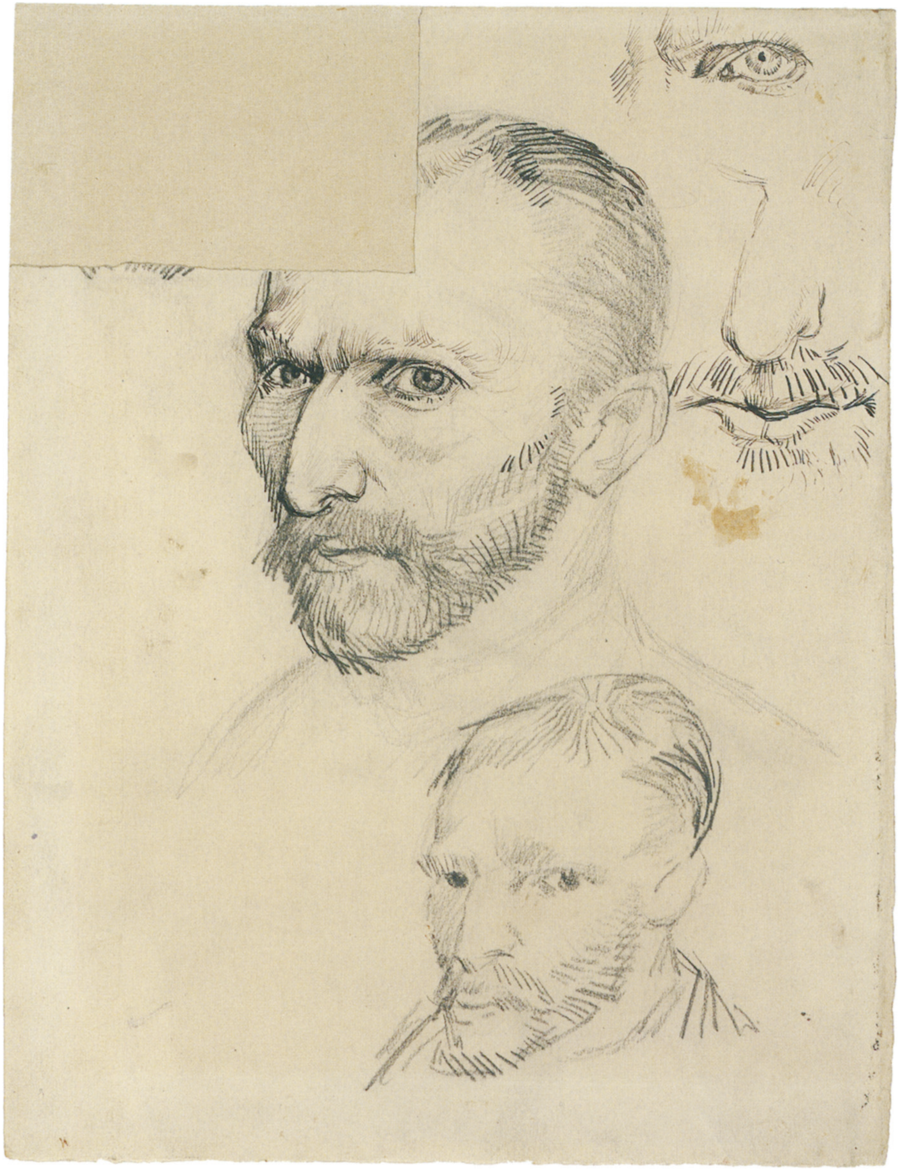
Het merendeel van de 39 zelfportretten die Van Gogh maakte, kwam in Parijs tot stand. Onder deze zelfportretten bevinden zich slechts twee tekeningen, de rest zijn schilderijen. Op *Zelfportretten* (*cat. 303*) maakte Van Gogh meerdere studies: behalve twee volledige zelfportretten schetste hij in de rechterbovenhoek ook nog enkele details: een oog en een neus en mond. Van Gogh tekende beide portretten met potlood en werkte de grote kop daarna verder uit met pen in donkerbruine inkt. Het oog en de neus en mond zette hij direct in inkt op. In tegenstelling tot de twee portretten die iets van opzij zijn gezien, gaf hij de losse neus en mond frontaal weer.

Het papier waarop deze studies getekend zijn maakte deel uit van een groter vel dat Van Gogh in vieren scheurde en waartoe ook catalogusnummer 301 en 302 behoorden (zie afb. 301a). Het complete vel had een blinddruk met de tekst VIDALON-LES ANNONAY ANC^NE^ MANUF^RE^ CANSON & MONTGOLFIER langs de linkerrand; deze is deels terug te vinden in *Zelfportretten* en deels in *Zittende vrouw* (*cat. 302*). De tekening met de zelfportretten is niet meer compleet: linksboven ontbreekt een stuk van zeven bij elf centimeter. Aan de streepjes onder de scheurrand te zien, die waarschijnlijk deel uitmaakten van een baard, bevond zich in die hoek nog een zelfportret. Om het scheuren te vergemakkelijken maakte Van Gogh een vouw in het papier; deze is nog steeds zichtbaar en loopt in het verlengde van de horizontale scheurrand.

Het zelfportret op het andere blad, eveneens *en trois quarts* gezien, is getekend in potlood (*cat. 304*). Links van het gezicht en boven het haar zijn lijnen van een eerste opzet zichtbaar. De uiteindelijke contouren – maar ook ogen, neus en mond – zette Van Gogh stevig aan. De schetslijnen waarmee hij de kleding aangaf, lijken een openvallende kiel te suggereren. De tekening is gemaakt op velijn papier dat aan de bovenrand geribbeld is. Dit kan erop duiden dat het blad afkomstig is uit een schetsblok.[1]

Van Gogh maakte bij het tekenen van deze zelfportretten, evenals in catalogusnummers 283, 300-302, 306, gebruik van de korte streepjes die dwars op de omtreklijnen staan. Hij ging er echter terughoudend mee om en voerde het niet zover door als in *Studie voor 'Liggend vrouwelijk naakt'* en *Zittende vrouw* (*cats. 301* en *302*). Hij beperkte zich heel toepasselijk tot de harige delen van het gezicht, zoals kin en wangen. Op basis van deze stijl wordt het ontstaan van de twee bladen met zelfportretten gesitueerd in de eerste helft van 1887.[2]

1 Ook cats. 318 en 319 hebben een geribbelde rand, maar de grootte van de ribbels wijkt iets af.
2 Zie voor de toelichting op deze datering cats. 300 en 306.



303 Zelfportretten

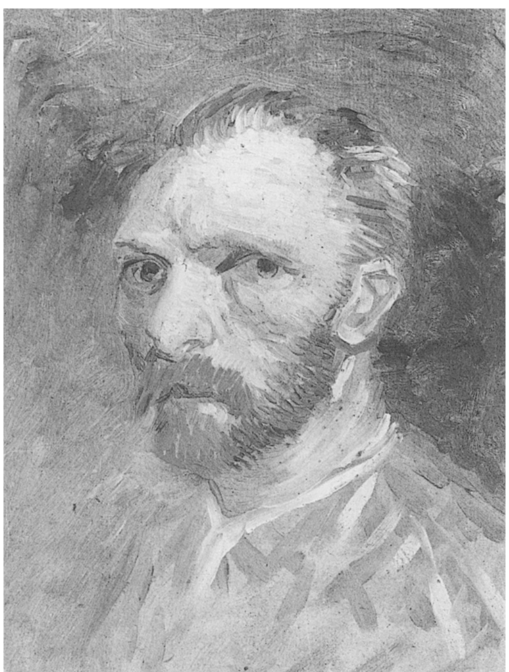


304 Zelfportret

3 *In Londen 1962, p. 60.*
4 *Zie de inleiding.*

Het is onduidelijk of de tekeningen voor Van Gogh op zichzelf staande oefeningen waren of dat hij ze maakte als voorbereiding op een schilderij. Omdat de tekenstijl verband houdt met zijn (neo-)impressionistische schilderstijl ligt het voor de hand de tekeningen als voorstudie voor een dito schilderij te beschouwen. Door de veel voorkomende hoek waaronder hij zichzelf weergaf, zijn er meerdere zelfportretten die in aanmerking komen. De achterdochtige blik in *Zelfportret* lijkt nog het meest op die in een van de zelfportretjes die Van Gogh op karton schilderde (*afb. 303a*). De grote, uitgewerkte kop op het blad met meerdere studies zou een voorstudie geweest kunnen zijn voor het zelfportret in Chicago (*afb. 303b*).

Over de vraag waarom Van Gogh in Parijs zoveel zelfportretten gemaakt heeft, is veel gespeculeerd. Hammacher had in 1962 een romantische verklaring: aangezien Van Gogh in deze periode samenwoonde met zijn broer, schreef hij hem geen brieven meer en had hij behoefte aan een andere uitlaatklep, aan een spiegel, een zelfanalyse.[3] De meeste auteurs daarentegen beschouwen het vermeende gebrek aan modellen als reden voor de reeks zelfportretten.[4] Een andere verklaring is dat Van Gogh ze maakte om vat te krijgen op het weergeven van karakteristieke gelaatstrekken en om zich te oefenen in het weergeven van het incarnaat en de invloed van schaduwen daarop volgens (neo-)impressionistische inzichten.



303a *Zelfportret* (F 267 JH 1224), 1887.
Amsterdam, Van Gogh Museum.



303b *Zelfportret* (F 345 JH 1249), 1887.
Chicago, The Art Institute of Chicago.

303 Zelfportretten

JANUARI-JUNI 1887

Potlood, pen in donkerbruine inkt, op velijn papier
31,1 x 24,4 cm
Blinddrukstempel: VIDALON-LES ANNONAY ; ANC[NE] MANUF[RE] CANSON & MONTGOLFIER, afgesneden door boven- en onderrand
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 305

Inv. d 432 V/1962
F 1378r JH 1197

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. CXXXIX; Bromig-Kolleritz 1954, p. 101; De Gruyter 1961, pp. 102, 103; Erpel 1964, p. 74; Londen 1968, p. 69, nr. 92; De la Faille 1970, pp. 484, 485, 661; Amsterdam 1987, p. 446, nr. 2.471; Parijs 1988, pp. 110, 111, nr. 36; Otterlo 1990, pp. 193, 216; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 358, vol. 2, pl. CXXXIX; Heenk 1995, p. 154; Hulsker 1996, pp. 260, 262, 263.

TENTOONSTELLINGEN
1953 Zürich, nr. 59; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 108; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 108; 1963 Humlebaek, nr. 85; 1964 Washington & New York, nr. 85; 1966 Parijs & Albi, nr. 30; 1967 Lille & Zürich, nr. 32; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 29; 1968 Luik, nr. 29; 1968-69 Londen, nr. 92; 1969 Humlebaek, nr. 14; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, Philadelphia & Columbus, nr. 14; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 82; 1971-72 Parijs, nr. 154; 1972 Bordeaux, nr. 53; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 58; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 48; 1977 Parijs, zonder nr.; 1988 Parijs, nr.36; 1990 Otterlo, nr. 164; 1995 Hamburg, zonder nr.

304 Zelfportret

JANUARI-JUNI 1887

Potlood op velijn papier
19,2 x 21,1 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 360 V/1962
F 1379 JH 1196

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 120, vol. 4, pl. CXXXIX; Bromig-Kolleritz 1954, p. 101; Londen 1962, p. 60, nr. 44; Erpel 1964, p. 74; Londen 1968, p. 69, nr. 91; De la Faille 1970, pp. 485, 661; Amsterdam 1987, p. 446, nr. 2.472; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 120, 358, vol. 2, pl. CXXXIX; Heenk 1995, pp. 152, 154; Hulsker 1996, pp. 260, 262, 263.

TENTOONSTELLINGEN
1962 Londen, nr. 44; 1964 Zundert, nr. 19; 1966 Parijs & Albi, nr. 31; 1967 Lille & Zürich, nr. 33; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 30; 1968 Luik, nr. 30; 1968-69 Londen, nr. 91; 1971-72 Parijs, nr. 155; 1975 Malmö, nr. 63; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 63; 1980-81 Stuttgart, zonder nr.; 1981 Utrecht, nr. 73; 1995 Hamburg, zonder nr.

305 Treurende vrouw

Januari-juni 1887

Potlood op velijn papier
24,4 × 31,1 cm, omkaderde voorstelling 21,0 × 14,5 cm
Blinddrukstempel: VIDALON-LES ANNONAY ; ANC[NE] MANUF[RE] CANSON & MONTGOLFIER, afgesneden door boven- en onderrand
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 303

Inv. d 432 V/1962
F 1378v JH –

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 485, 661; Amsterdam 1987, p. 441, nr. 2.445; De la Faille 1992, vol. 1, p. 358, vol. 2, pl. CCXXXIII; Heenk 1995, p. 154.

Tentoonstellingen
Geen.

Op de achterzijde van *Zelfportretten (cat. 303)* bevindt zich deze schetsmatig studie in potlood van een naakte vrouw. In de voorstelling zijn elementen vermengd van twee types figuurstudies die Van Gogh in Etten en Den Haag maakte. In de eerste daarvan is een op een stoel zittende, treurende man of vrouw uitgebeeld die het hoofd in de handen houdt terwijl de ellebogen steunen op de knieën *(afb. 305a)*.[1] Het tweede type is een variant op dit motief: *Sorrow*, de uitbeelding van een in bittere ellende in elkaar gekrompen naakte vrouw die op een steen of boomstronk zit, het hoofd weggedoken in de armen die op de knieën steunen *(afb. 305b)*.[2] De hier besproken schets herinnert vooral aan *Sorrow*: de vrouw zit op de grond, is naakt en verre van geïdealiseerd. De wijze waarop ze haar gezicht in de handen



305a *Treurende vrouw* (F 1060 JH 326), 1882. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

1 De andere tekeningen zijn F 863 JH 34; F 864 JH 51; F 997 JH 267 (waar Van Gogh litho F 1662 JH 268 naar maakte, die weer als voorbeeld diende voor een doek uit Saint-Rémy, F 702 JH 1967); F 998 JH 269; F 1069 JH 325.

2 Het afgebeelde werk is de litho die Van Gogh in november 1882 maakte na eerdere tekeningen van het motief uit april van dat jaar: F 929 JH 129 en F 929a JH 130.



305 Treurende vrouw

3 Zie hierover Van Heugten/Pabst 1995, nrs. 2 en 5.

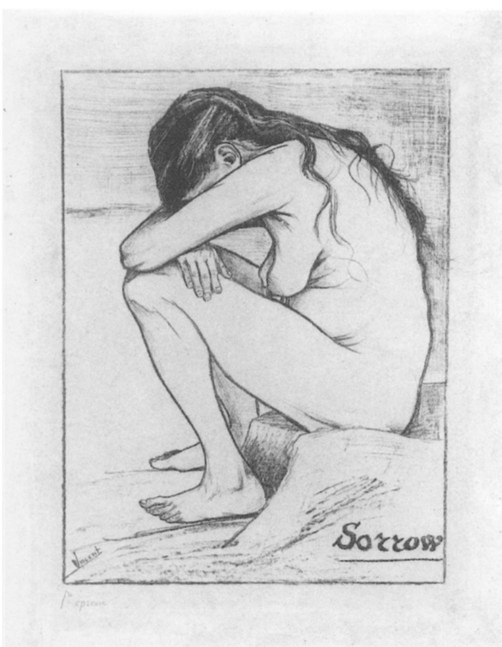
4 Jan Hulsker nam de tekening niet op in zijn œuvrecatalogus.

houdt is echter aan de andere versies ontleend. Enigszins in strijd met de aard van het onderwerp zijn de tot over de knieën gerolde kousen van de vrouw, die een wat ongemakkelijk frivool element vormen.

Van Gogh voegde met dergelijke werken zijn eigen versies toe aan een type voorstelling – een door verdriet en zorgen overrompelde man of vrouw – die regelmatig opdook in kunstwerken en illustraties in tijdschriften uit de tweede helft van de negentiende eeuw, en waarmee hij goed bekend was.[3] Of de Parijse schets gezien mag worden als een serieuze aanloop naar een nieuwe uitvoering van het motief valt te betwijfelen: daarvoor is de voorstelling wat al te rudimentair, en weinig in overeenstemming met de thema's die in die jaren zijn œuvre bepaalden.

Het papier waarop Van Gogh hier tekende maakte deel uit van een groter vel dat hij in vieren deelde (zie *cat. 303*). Behalve dit blad zijn twee van de drie andere kwartvellen bewaard gebleven. Daarop tekende hij twee studies van vrouwen, vermoedelijk naar twee verschillende modellen *(cats. 301, 302)*. Mogelijk poseerde een van hen ook voor *Treurende vrouw*. De œuvrecatalogus van De la Faille uit 1970 noemt als ontstaansdatum van de tekening de eerste helft van 1886.[4] Er is echter geen enkele reden om aan te nemen dat de voorstelling uit een andere tijd stamt dan de studies voor een zelfportret op de keerzijde en de tekeningen van de vrouwen op de andere delen van het vel papier; ook deze schets zal dan in de eerste helft van 1887 zijn ontstaan.

Van Gogh suggereerde met snelle arceringen een ondergrond waarop de vrouw zit, en omkaderde de voorstelling. De rechter benedenhoek van het blad ontbreekt en werd door restauratie aangevuld (zie daarvoor *cat. 303*).



305b *Sorrow* (F 1655 JH 259), 1882. Amsterdam, Van Gogh Museum.

306 Studie voor 'Vrouw bij een wieg'

APRIL-SEPTEMBER 1887

Potlood op velijn papier
34,9 × 25,7 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 297

Inv. d 19 V/1962
F 1244bv JH 1151

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Tralbaut 1955 III, p. 39, afb. 24; De la Faille 1970, pp. 494, 656; Amsterdam 1987, p. 446, nr. 2.473; De la Faille 1992, vol. 1, p. 318, vol. 2, pl. CCXXVI; Tokio 1994, pp. 40, 115; Heenk 1995, p. 153; Hulsker 1996, pp. 250, 252.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

De zittende vrouw die haar handen in haar schoot heeft, is getekend op hetzelfde koelgrijze velijn papier als de reeks muzikanten in gekleurd krijt *(cats. 293-297)* en *Stervende slaaf en gezelschap aan tafel (cat. 283)*.[1] Van Gogh zal de studie ter voorbereiding van het schilderij *Vrouw bij een wieg* gemaakt hebben *(afb. 306a)*.[2] De houding van de vrouw in de twee werken is immers vrijwel identiek (Van Gogh stond bij het tekenen meer naar links). Het gezicht van het model met opgestoken haar is in de tekening wat boller uitgevallen dan in het schilderij, maar in beide gevallen wordt het gekenmerkt door grote, donkere ogen en een kleine mond. Rechts van de vrouw duidde Van Gogh met enkele lijnen de hemel van de wieg aan; de achtergrond links van haar verdeelde hij in vlakken die overeenkomen met de invulling van deze partij in het schilderij. De verticale lijntjes op borsthoogte zouden een eerste aanzet kunnen zijn van de strik die de vrouw in het schilderij draagt.

Van Gogh had in de tekening moeite met het juist weergeven van de in elkaar gevouwen handen: haar linkerhand bevindt zich in een vreemde hoek ten opzichte van haar linkerarm. De vingers van die hand worden bedekt door de schetsmatig getekende rechterhand. Alleen de vingertoppen van de linkerhand gaf hij weer, door het plaatsen van kleine vierkantjes op de rug van de rechterhand.

Opvallend aan deze potloodstudie zijn de korte lijntjes die Van Gogh dwars op de contourrichting plaatste. Hij deed dat ook in catalogusnummers 283 en 300-303. Deze tekenstijl houdt verband met de impressionistische en neo-impressionistische schildertechniek die Van Gogh zich, mede onder invloed van Toulouse-Lautrec en Signac, in de eerste helft van 1887 probeerde meester te maken, en waarin de contouren van figuren en objecten door de streepjes zijn vervaagd (zie *afb. 306a*). Soms werd dit zo ver doorgevoerd dat figuur en achtergrond vloeiend in elkaar overgaan *(afb. 306b)*. Was deze techniek succesvol in de schilderijen, in de tekeningen werkte hij niet goed; de figuren maken de indruk behaard te zijn. Gezien het kleine aantal tekeningen waarin Van Gogh de streepjescontouren toepaste, was hij zich hoogstwaarschijnlijk bewust van de beperkingen van deze stijl.

In de linkerbenedenhoek van *Studie voor 'Vrouw bij een wieg'* schetste Van Gogh een riviergezicht met zeilboten langs een kade.[3] Waarschijnlijk krabbelde hij het neer tijdens een van de tochten langs de Seine die hij in

1 *De tekening bevindt zich op de achterzijde van* Klarinettist en piccolospeler *(cat. 297).*
2 *Dit is voor het eerst opgemerkt in Tokio 1994, p. 115.*
3 *Van Gogh tekende vaker kleine omkaderde landschapjes op bladen waarop een grotere tekening de hoofdvoorstelling vormde, zie cats. 278, 309, en aanhangsel 2, nr. 2.5.*



306 Studie voor 'Vrouw bij een wieg'

het voorjaar en de zomer van 1887 regelmatig maakte. Hij wandelde toen naar plaatsen als Asnières, Clichy of St.-Ouen om daar, alleen of samen met Paul Signac, te schilderen.[4] Een meer uitgewerkte versie van de schets, op papier of doek, is niet bekend. Van Gogh plaatste twee kaders om de voorstelling: een licht geschetste die door de rechterarm en -hand van de vrouw loopt en een steviger aangezette die de voorstelling strak afsnijdt.

Van Gogh tekende *Studie voor 'Vrouw bij een wieg'* pas nadat hij het riviergezichtje had geschetst. Als we veronderstellen dat de kleine schets in het voorjaar of de zomer van 1887 is ontstaan en dat Van Gogh zijn neo-impressionistische werken in de eerste helft van dat jaar maakte, kan de tekening van de vrouw eveneens voorjaar-zomer 1887 gedateerd worden.[5] Doordat zich op dit blad, onder de beide potloodtekeningen, een afdruk bevindt van *Kop van een man (vermoedelijk Theo van Gogh)* (*cat.* 299) heeft deze datering ook gevolgen voor de datering van dat portret en de reeks tekeningen van muzikanten (cats. 293-297). Zij zullen in de eerste maanden van 1887 zijn ontstaan.

Van Gogh begon in januari-februari 1887 met het maken van portretten, veelal van mensen die hij kende, zoals de kunsthandelaars Père Tanguy en Alexander Reid.[6] Over de identiteit van de vrouw bij de wieg bestaat onzekerheid. Op een inventarislijst van Vincents werken die in 1891 door Andries Bonger, Theo's vriend en zwager, werd opgesteld, wordt onder nummer 311 'Portrait de la fille du Père Martin (12)' vermeld.[7] Pierre-Firmin Martin (1817-1891) was een kunsthandelaar met wie Theo bevriend was en die enkele schilderijen van Van Gogh in zijn winkel exposeerde. Ook Coquiot noemt in zijn boek uit 1923 een portret van de dochter van deze kunsthandelaar.[8] Dat hij hiermee verwees naar het schilderij *Vrouw bij een wieg*, blijkt uit het manuscript voor zijn boek.[9] In het œuvre van Van Gogh bevindt zich geen ander schilderij dat voor een portret van Martins dochter zou kunnen doorgaan.

Nu is het echter zo dat Martin geen kinderen hád; wel was er een nichtje van mevrouw Martin, Léonie Rose Charbuy-Davy, dat door het echtpaar als hun dochter werd beschouwd. Zij woonde, vanaf het overlijden van mevrouw Martin in 1883, met haar gezin bij haar oom in. Volgens Welsh-Ovcharov is het dit nichtje dat Van Gogh portretteerde.[10] Zij zag in de schilderijen die aan de muur achter de vrouw hangen een bevestiging voor deze identificatie. Dat Léonie Rose bij een wieg poseerde, was volgens haar een logisch gevolg van het feit dat ze een jonge moeder was.

De vrouw had inderdaad kinderen, maar die waren in 1887 al twee en vier jaar oud en zullen dus niet meer in een wieg hebben gelegen. Bovendien waren het twee meisjes, terwijl het blauwe lint aan de wieg zeer

4 De herinneringen van Signac aan deze tochten zijn beschreven in Coquiot 1923, p. 140. Welsh-Ovcharov ging er in Parijs 1988, pp. 13, 14, vanuit dat Van Gogh alleen in Asnières en Clichy werkte. Signac noemt behalve die twee plaatsen ook St.-Ouen.

5 De la Faille en Hulsker dateerden de tekening, waarschijnlijk op basis van de overeenkomsten tussen dit papier en dat van de reeks muzikanten, in de zomer van 1886. In Amsterdam 1987 werd winter 1886-87 geopperd.

6 Dit zijn respectievelijk F 263 JH 1202, F 363 JH 1351, F 364 JH 1352 (Tanguy), en F 270 JH 1207, F 343 JH 1250 (Reid). Dat Van Gogh in januari-februari met het maken van portretten begon, blijkt uit een brief van Theo aan zijn moeder eind februari, inv. b 906 V/1962. Theo laat zich tegenover haar positief over deze werken uit, er aan toevoegend dat Vincent er tot zijn spijt geen geld voor vraagt.

7 Inv. b 3055 V/1962. Het nummer achter de titel verwijst naar het formaat van het werk. De afmetingen van het schilderij



306a *Vrouw bij een wieg* (F 369 JH 1206), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

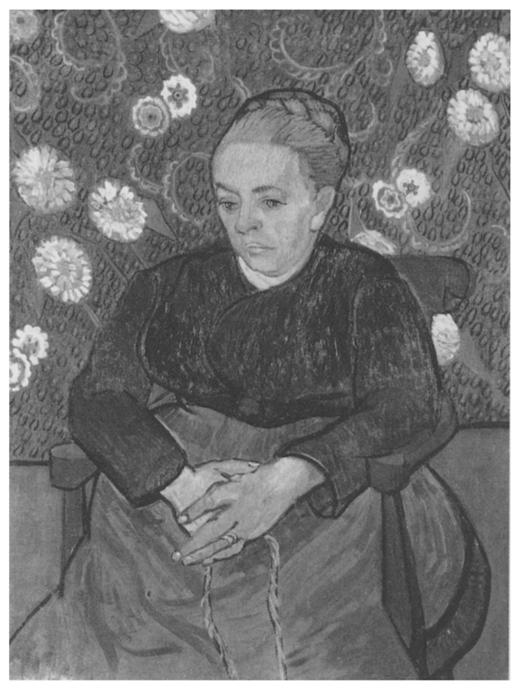
Vrouw bij een wieg, *61,0 x 45,5 cm, komen met dit standaardformaat overeen.*
8 Coquiot 1923, p. 147. Het portret deed volgens hem denken aan een vroege Renoir.
9 Inv. b 3348 V/1966, collectie Van Gogh Museum.
10 Parijs 1988, p. 88. De auteur geeft als achternaam van de vrouw Davy-Charbuy op. Die volgorde moet omgedraaid worden, want Davy was haar meisjesnaam.
11 De twee meisjes waren Alice Charbuy (geboren op 19 april 1883) en Germaine Charbuy (geboren op 22 juli 1885). Met dank aan Monique Nonne van de afdeling Documentation van het Musée d'Orsay in Parijs. Het gebruik van blauw voor jongens en roze voor meisjes in Frankrijk heden ten dage werd bevestigd door Musée de la mode de la ville de Paris. Of dit in Van Goghs tijd ook al het geval was, is niet met zekerheid te zeggen.

waarschijnlijk op een jongetje duidde.[11] Voorts was het bezit van kunstwerken uiteraard niet voorbehouden aan kunsthandelaren. Welke vrouw hier dan wel is weergegeven, indien het niet Martins nichtje is, is onbekend. Gezien het huiselijke en tamelijk luxueuze interieur zal het eerder een kennis van Van Gogh geweest zijn, dan een beroepsmodel.

Van Gogh heeft in de negen jaar dat hij tekeningen en schilderijen maakte regelmatig vrouwen in hun moederrol weergegeven. Al in Etten en Den Haag tekende hij ze met kinderen op schoot of zittend naast een wieg. In *Vrouw bij een wieg* is het moederschap niet zo direct weergegeven maar wordt het gesuggereerd door de wieg die rechts achter de vrouw staat. Ongeveer twee jaar later voerde hij deze abstrahering nog verder door in zijn schilderijen van *De wiegster ('La Berceuse')*: het moederschap wordt daar alleen nog maar gesuggereerd door het wiegentouw dat de vrouw in haar hand houdt *(afb. 306c)*.



306b *Portret van Alexander Reid* (F 343 JH 1250), 1887. Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum.



306c *De wiegster ('La Berceuse')* (F 507 JH 1672), 1889. Amsterdam, Stedelijk Museum.

307-310 Gierzwaluw en kerkuil

In Van Goghs getekende œuvre zijn deze twee, aan beide zijden betekende, bladen met studies van vogels en een tekening van een dode mus in drie aanzichten uit Saint-Rémy de enige volwaardige dierstudies.[1] Verder bestaan er twee schilderijen die als zodanig gezien mogen worden: een groot doek met een vleermuis, dat mogelijk in Nuenen is geschilderd maar waar Parijs als plaats van ontstaan niet kan worden uitgesloten, en een in Parijs gemaakte kleine voorstelling van een ijsvogel *(afb. 307a)*.[2]

Van Gogh had in Nuenen de kans om opgezette dieren te bestuderen; hij bezat zelf enkele opgezette vogels en had twee kennissen die elk een grote verzameling hadden.[3] Dat heeft wel tot de conclusie geleid dat hij zowel de uilen als de zwaluwen in zijn Nuenense periode heeft getekend.[4] De la Faille meende in 1928 dat de tekeningen van de zwaluwen behoorden tot het Nuenense werk, maar rangschikte de voorstellingen van de uil bij het Parijse œuvre. In de 1970-editie van De la Faille en ook door Jan Hulsker werden de werken later alle tot Parijs gerekend, zij het dat de uil in 1886 zou zijn getekend (bij De la Faille niet nader gepreciseerd, volgens Hulsker in het najaar) en de zwaluw in 1887 (Hulsker: zomer). De hier uitgebeelde kerkuil *(Tyto alba)* en gierzwaluw *(Apus apus)* zijn beide in vrijwel geheel Europa te vinden, en Van Gogh kon ze, opgezet of in levende lijve, even goed in Nederland als in Frankrijk bestuderen.[5]

De tekenstijl biedt voor een datering weinig houvast, en in technisch opzicht vergelijkbare werken (in potlood, pen en penseel en in inkt uitgevoerd) ontbreken. Er was Van Gogh veel gelegen aan een natuurgetrouwe uitbeelding. Vooral de uil in *Kerkuil van opzij gezien (cat. 307)* is precies en met gevoel voor detail getekend, maar ook de grote gierzwaluw in *Vier gierzwaluwen en schetsen van landschappen (cat. 309)* werd met veel aandacht uitgebeeld en is goed herkenbaar. Door die zorgvuldige, bijna precieuze tekenwijze – zeker bij de uil – missen de voorstellingen de losse tekentrant die stilistisch vaak beter te typeren is en die datering eenvoudiger maakt. Op het blad met vier zwaluwen *(cat. 309)* bieden enkele kleine potloodschetsen, één aan de linkerzijde en drie rechts, echter uitkomst. Hoewel het slechts vlugge krabbels zijn, vallen in de bovenste twee aan de rechterkant duidelijk opzetjes voor riviergezichten te herkennen zoals Van Gogh die in het voorjaar en de zomer van 1887 te Asnières en op andere locaties aan de Seine maakte.[6] In beide gevallen blikte hij van de

1 F 1360v JH 621.

2 Het schilderij Vleermuis *is F 177a JH 1192; zie Schilderijen I, cat. 44, waar het, zij het met enige reserve, aan de Nuenense periode wordt toegeschreven. De toeschrijving van een voorstelling van een opgezette papegaai aan Van Gogh (F 14 JH 1193) is onterecht.*

3 Zie Tekeningen 2, pp. 15-17, en Schilderijen I, cat. 44.

4 Van Hoek 1995, pp. 21-25.

5 Met dank aan Fred Hustings (SOVON Vogelonderzoek Nederland, Beek Ubbergen) en Jelle Scharringa.

6 Dergelijke Seinegezichten komen ook voor op cats. 306, 314 en aanhangsel 2 nr. 2.5.



307 Kerkuil van opzij gezien



308 Kerkuil van voren gezien

ene oever over de rivier heen naar de andere kant, die met vrij hoge huizen of fabrieken bebouwd is. De kleine schets daaronder laat ook een landschap zien, maar afgezien van een boomstam als repoussoir en enkele boompjes in de verte valt er over het karakter ervan niet veel te zeggen. De schetsen werden gemaakt na de tekening van de zwaluwen, want het grafiet van het potlood ligt bij de kop van de grote zwaluw over de inkt heen. Dat rechtvaardigt een datering voorjaar-zomer 1887 voor dit aan twee kanten betekende blad.

Er is geen reden om de twee studies van de uil anders te dateren. Net als de zwaluwen werden zij getekend op twee zijden van een stevig, aan weerszijden met papier beplakt stuk karton. Ooit vormde dit een geheel met het andere werk: de benedenkant van de voorstelling met de zwaluwen past precies aan de linkerkant van het andere blad, gezien vanaf de zijde waarop de van voren geobserveerde uil werd getekend. De verschillende lagen van het karton zijn te onderscheiden bij de scheurranden.

Het is onwaarschijnlijk dat Van Gogh naar levende vogels tekende. Een kerkuil laat zich niet dicht genoeg benaderen voor een zorgvuldige bestudering, en de hoog en snel vliegende gierzwaluw, die zelden of nooit op de grond komt, biedt daartoe in het geheel geen mogelijkheid. De uil lijkt zonder meer een opgezet dier dat, zoals vaak gebeurde, op een stuk van een tak werd geplaatst. Of Van Gogh de vogel zelf bezat is onbekend. Het ijsvogeltje dat hij in Parijs schilderde, eveneens een opgezet dier, was wel zijn eigendom; het bleef in de familie en bevindt zich nu in de collectie in het Van Gogh Museum.[7] Het meest waarschijnlijk is dat Van Gogh de uil bij het Collège Rollin tekende, waar een grote verzameling opgezette dieren bewaard werd. Van Gogh had dit instituut begin 1887 – een verdere ondersteuning voor de genoemde datering – vermoedelijk leren kennen via Paul Signac, die er eerder studeerde.[8] Een foto toont een interieur van het Collège, en laat meerdere van dergelijke studieobjecten zien *(afb. 307b)*.

De zwaluw was mogelijk eveneens opgezet, maar in dit geval is er geen steun voor de poten te zien. De wijd gespreide stand van de vleugels is ongebruikelijk voor opgezette dieren. Waarschijnlijker is de verklaring dat Van Gogh een dood exemplaar in de natuur vond en er enkele schetsen van maakte.

Dergelijke studies waren vermoedelijk bedoeld als oefeningen om later vogels op klein formaat in een landschap te kunnen toevoegen. De voorstelling met de vier zwaluwen laat zien hoe Van Gogh daar al enigszins mee experimenteerde: de grote schets van de zwaluw is nauwkeurig uitgevoerd, eerst in potlood en daaroverheen in pen in een zeer donkerbruine inkt, die gewassen werd met penseel. De rechtervleugel was in de potloodschets meer naar voren gericht.[9] De houding van het dier en de stofuitdrukking van de

7 Inv. v 42 V/1978.

8 Zie de inleiding.

9 Van Gogh probeerde het potlood weg te gummen, waarbij enkele vlekken achterbleven.

verentooi zijn zeer geslaagd. De drie kleine schetsen werden daarentegen zeer snel, zonder voorbereidende potloodschets gemaakt en bijna slordig gewassen, meer overeenkomstig de manier waarop een dergelijk detail aan een grotere compositie zou worden toegevoegd.

De drie landschapjes rechts zijn in potlood gemaakt, de schets linksboven in oranje krijt. Die laatste voorstelling laat zich niet goed ontwarren – mogelijk zijn er enkele werkende figuren op het land te zien. Het stuk karton was ooit opgeprikt, want het vertoont links- en rechtsboven punaisegaatjes.

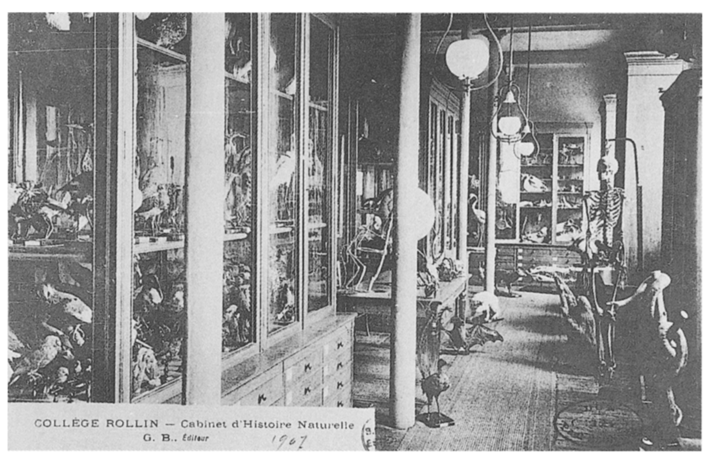
Gierzwaluw op de keerzijde *(cat. 310)* is in de eerste opzet in potlood blijven steken. Het kopje van het dier hangt er, in vergelijking met de grote schets aan de andere kant van het karton, een beetje geknakt bij, en Van Gogh heeft mogelijk besloten dat hij in deze studie niet meer de vereiste levendigheid kon bereiken.

In *Kerkuil van opzij gezien (cat. 307)* is zowel de vogel als de tak eerst globaal opgezet in potlood en daarna uitgewerkt in pen en donkerbruine inkt. Tot slot werden bepaalde partijen, zoals de vleugel en de staart, nog eens extra aangezet met vlugge potloodarceringen, die overigens weinig effect sorteren. Ook dit blad heeft punaisegaatjes in de bovenste hoeken.

Kerkuil van voren gezien (cat. 308) is voornamelijk in potlood uitgewerkt, in tegenstelling tot zijn tegenhanger aan de andere zijde. Pen in donkerbruine inkt werd gebruikt om contouren en details in staart, klauwen, vleugels en kop sterker aan te zetten.



307[a] *IJsvogel* (F 28 JH 1191), 1887.
Amsterdam, Van Gogh Museum.



307[b] Foto *Collège Rollin – Cabinet d'Histoire Naturelle*, 1907.
Parijs, Bibliothèque Nationale.



309 Vier gierzwaluwen en schetsen van landschappen



310 Gierzwaluw

307 Kerkuil van opzij gezien

April-september 1887
Potlood, pen in donkerbruine inkt, op velijn papier
35,3 × 26,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 308

Inv. d 152 V/1962
F 1373r JH 1190

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 119, vol. 4, pl. cxxxviii; De la Faille 1970, pp. 484, 660; Welsh-Ovcharov 1976, p. 182; Amsterdam 1987, p. 445, nr. 2.469; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 119, 357, vol. 2, pl. cxxxviii; Heenk 1995, p. 155; Van Hoek 1995; Hulsker 1996, pp. 256, 260, 261.

Tentoonstellingen
1914-15 Amsterdam, nr. 137? (mogelijk cat. 308); 1956 Haarlem, nr. 51; 1974 Florence, nr. 13.

308 Kerkuil van voren gezien

April-september 1887
Potlood, pen in donkerbruine inkt, op velijn papier
35,3 × 26,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 307

Inv. d 152 V/1962
F 1373v JH 1189

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 119, vol. 4, pl. cxxxviii; De la Faille 1970, pp. 484, 660; Welsh-Ovcharov 1976, p. 182; Amsterdam 1987, p. 446, nr. 2.470; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 119, 357, vol. 2, pl. cxxxviii; Heenk 1995, p. 155; Van Hoek 1995; Hulsker 1996, pp. 256, 260, 261.

Tentoonstelling
1914-15 Amsterdam, nr. 137? (mogelijk cat. 307).

309 Vier gierzwaluwen en schetsen van landschappen

April-september 1887
Potlood, pen in donkerbruine inkt, gewassen, oranje krijt, op velijn papier
26,9 × 35,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 310

Inv. d 205 V/1962
F 1244r JH 1289

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 94, vol. 4, pl. cv; Vanbeselaere 1937, pp. 279, 412; De la Faille 1970, pp. 494, 656; Amsterdam 1987, p. 449, nr. 2.490; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 94, 317, vol. 2, pl. cv; Heenk 1995, p. 155; Van Hoek 1995; Hulsker 1996, pp. 286, 287.

Tentoonstellingen
1948-49 Den Haag, nr. 232; 1951 Amsterdam, nr. 58; 1952 Bazel, nr. 67; 1952 Groningen, geen cat. bekend; 1953 Zürich, nr. 45; 1953 Den Haag, nr. 50; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 88; 1953 Assen, nr. 37; 1953-54 Bergen op Zoom, nr. 42; 1954-55 Bern, nr. 112; 1955 Antwerpen, nr. 218; 1955 Amsterdam, nr. 119; 1956 Haarlem, nr. 30; 1957 Nijmegen, nr. 34; 1957-58 Stockholm, nr. 75, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend.

310 Gierzwaluw

April-september 1887
Potlood op velijn papier
26,9 × 35,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 309

Inv. d 205 V/1962
F 1244v JH 1290

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 94; Vanbeselaere 1937, pp. 279, 412; De la Faille 1970, pp. 494, 656; Amsterdam 1987, p. 449, nr. 2.491; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 94, 318, vol. 2, pl. ccxxv; Heenk 1995, p. 155; Van Hoek 1995; Hulsker 1996, pp. 286, 287.

Tentoonstellingen
Geen.

311 Wandelaars en toeschouwers bij een uitgaansgelegenheid

Vermoedelijk vanwege de schetsmatigheid heeft deze avondscène, uitgevoerd in potlood en hier en daar wat blauw krijt, nooit een eenduidige interpretatie gekregen. Hammacher beschouwde haar als een voorstelling van een markt in Antwerpen en dateerde het blad 1885-86,[1] wat overgenomen werd in de œuvrecatalogi van De la Faille en Jan Hulsker. Liesbeth Heenk vermoedde op basis van het dunne papier, het tekenmateriaal en de stijl dat het behoorde tot een groep tekeningen die in 1889-90 in Saint-Rémy ontstonden.[2] In 1996 werd gesuggereerd dat het hier een tafereel zou kunnen betreffen dat Van Gogh in de winter van 1884-85 te Eindhoven tekende.[3]

Het papier – een dun, goedkoop velijn – is van een soort die overal te krijgen was en die juist voor dergelijke weinig pretentieuze schetsen zeer geschikt is. De tekenmaterialen potlood en blauw krijt bieden evenmin een erg solide basis voor datering. De tekentrant geeft meer houvast: de bijna terloopse, spontane wijze van schetsen staat ver af van Van Goghs veel robuustere tekentrant in Nuenen en Antwerpen, en heeft evenmin iets gemeen met de meer gestileerde schetsen die uit Saint-Rémy bekend zijn. De tekening moet wel in Parijs ontstaan zijn.

Er is relatief weinig vergelijkingsmateriaal omdat Van Gogh geen echte redenen had om dergelijke oppervlakkige schetsen te bewaren: als ze bij nader inzien niet interessant genoeg waren om op een meer ambitieuze manier te worden uitgewerkt, verloren ze hun nut; als Van Gogh besloot van het motief wel een uitgewerkte versie te maken, had hij na voltooiing daarvan evenmin een reden om een eerste opzet in portefeuille te houden. Desondanks zijn er wel enkele tekeningen die een vergelijkbaar impressionistisch karakter hebben, zoals *Wandelend paar (cat. 321)* en *Pianiste en violist (cat. 300)*. Zelfs een groot blad als *Restaurant De la Sirène te Asnières (cat. 313)*, hoewel zorgvuldiger van tekenwijze, is enigszins verwant. In het bewaard gebleven schetsboekje dat Van Gogh in Parijs gebruikte, zijn verschillende schetsen te vinden die in stilistisch opzicht bij deze tekening aansluiten, het meest uitgesproken een studie van een molen op Montmartre *(afb. 311a)*.

Het onderwerp past goed bij een ontstaansdatum in Parijs. Waarschijnlijk hebben we hier te maken met een overdekt terras van een cabaret of de dansvloer van een *guinguette*.[4] De open ruimte is aan de straat-

Mei-oktober 1887

Potlood, blauw krijt, op velijn papier
21,1 x 29,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 32 V/1962
SD 1692 JH 993

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Londen 1962, p. 46, nr. 24; De la Faille 1970, pp. 578, 671; Amsterdam 1987, p. 428, nr. 2.362; De la Faille 1992, vol. 1, p. 451, vol. 2, pl. CCXLVIII; Heenk 1995, pp. 192, 271; Van Hoek 1996, p. 12; Hulsker 1996, pp. 217, 218.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 24 (als F 1355a).

1 Londen 1962, nr. 24.
2 Heenk 1995, p. 192.
3 Van Hoek 1996, p. 12.
4 Zie voor dit type café-restaurant cat. 289. Phillip Dennis Cate, die uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar de uitbeelding van het Parijse uitgaansleven in de laatste decennia van de negentiende eeuw, bevestigde de vermoedelijke juistheid van deze identificatie.

kant afgezet met een eenvoudig hekwerk, en aan de bovenkant afgeschermd door een grote luifel. Binnen zijn, zoals door cirkels en stervormige stralenkansen is aangegeven, fel brandende (gas)lampen te zien, waardoor de figuren buiten stevige schaduwen werpen op de straat. Een aantal personen staat bij het hek te kijken naar wat zich binnen afspeelt. Van de wandelaars dragen er enkele een hoge hoed, een kledingstuk dat goed past bij een scène uit het Parijse uitgaansleven. Over de locatie valt verder niets te zeggen. De tekening biedt geen houvast, en cabarets en *guinguettes* waren op vele plaatsen in Parijs en haar voorsteden te vinden.

Alle hierboven genoemde werken die in stilistisch opzicht vergelijkbaar zijn, stammen uit 1887, en dat jaar wordt ook voor deze tekening aangehouden. Omdat hier kennelijk een avond is weergegeven die zacht genoeg was om te wandelen en evenementen te organiseren op een overdekt terras, is het aannemelijk dat Van Gogh dit tafereel schetste tussen de late lente en vroege herfst.



311a Schetsboekblad (F – JH –), 1887.
Amsterdam, Van Gogh Museum.



311 Wandelaars en toeschouwers bij een uitgaansgelegenheid

312 Zeilboot op de Seine bij Asnières

April-september 1887

Potlood, blauw krijt, op vergé papier
53,8 × 39,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 353 V/1962
F 1409 JH 1276

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
Lettres 1911, pl. xli; De la Faille 1928, vol. 3, p. 126, vol. 4, pl. cxlvi; De Gruyter 1961, p. 104; Londen 1968, p. 66, nr. 81; De la Faille 1970, pp. 492, 493, 662; Amsterdam 1987, p. 447, nr. 2.481; Otterlo 1990, p. 22; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 126, 365, 366, vol. 2, pl. cxlvi; Heenk 1995, pp. 151, 157; Hulsker 1996, pp. 282, 284, 285.

Tentoonstellingen
1914-15 Amsterdam, nr. 161; 1927-28 Berlijn, nr. 52; 1928 Wenen & Hannover, nr. 52; 1928 Parijs, nr. 52; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Luxemburg, nr. 26; 1948-49 Den Haag, nr. 243; 1953 Zürich, nr. 69; 1953 Den Haag, nr. 58; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 96; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 88; 1954-55 Bern, nr. 133; 1955 Antwerpen, nr. 235; 1955

Asnières, zes kilometer ten noordwesten van Parijs aan de linkeroever van de Seine, was in de tweede helft van de negentiende eeuw een aantrekkelijk plaatsje. De Baedeker van 1878 meldt dat het 'in het goede seizoen veel bezocht wordt als ontspanningsoord. 's Zomers vinden er regatta's, concerten en bals plaats'.[1] Van Gogh schilderde er in het voorjaar en de zomer van 1887 een reeks landschappen, soms in gezelschap van Paul Signac.[2] Tekeningen met daar of in de naaste omgeving gemaakte motieven zijn echter schaars: we kennen een aantal kleine schetsjes op tekeningen of bladen die verder door een andere voorstelling in beslag worden genomen *(cats. 306, 309, 314* en *aanhangsel 2 nr. 2.5)* en twee tekeningen op groot formaat. Die twee laatste zijn de hier besproken *Zeilboot op de Seine bij Asnières* en het volgende catalogusnummer, *Restaurant De la Sirène te Asnières.* Geen van beide is een uitgewerkt blad dat Van Gogh voor de verkoop bedoeld had: de tekening met de boot is vermoedelijk een voorstudie voor een niet gemaakt of verloren gegaan schilderij, en de voorstelling van het restaurant is een grote studie van het motief dat Van Gogh in twee schilderijen uitwerkte *(afb. 313a* en *b)*.

Van Asnières zelf is hier niets te zien. Van Gogh stond op de oever van de rivier met zijn rug naar het stadje. Restaurant De la Sirène, het onderwerp van het andere blad, lag schuin rechts achter hem. Op de Seine vaart een stoomboot, die door de linkerrand wordt afgesneden. Aan de overkant van de rivier is Clichy te zien met de gasfabriek. Van die laatste zijn, achter en terzijde van een appartementengebouw, de metalen geraamtes zichtbaar waarin de gashouders hingen. Een foto die op 10 september 1886 vanuit een luchtballon werd genomen, geeft een goed overzicht van de situatie *(afb. 312a)*.[3]

De boot die hier is weergegeven is van het type centerboard, een in die tijd modern vaartuig dat in de jaren veertig van de negentiende eeuw in Amerika was ontwikkeld en dat daar en in Europa in de volgende decennia populair was geworden. Met zijn betrekkelijk brede, korte romp – waardoor het eerder op dan diep in het water lag – en een verhoudingsgewijs groot zeiloppervlak, kon het jacht grote snelheden bereiken.[4]

Alan Bowness veronderstelde dat Van Gogh het motief en de compositie van de tekening deels heeft ontleend aan Monets voorstellingen van jachten op de Seine.[5] Onder de riviergezichten die Monet in 1874 schilderde



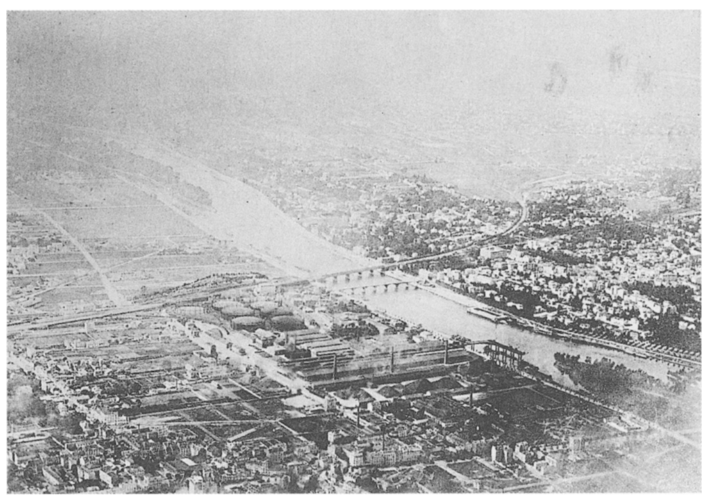
312 Zeilboot op de Seine bij Asnières

Amsterdam, nr. 134; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 103; 1957 Breda, nr. 46; 1957 Marseille, nr. 40; 1957-58 Stockholm, nr. 57, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 120; 1959-60 Utrecht, nr. 77; 1960 Enschede, nr. 36; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 120; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 115; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 115; 1963 Humlebaek, nr. 92; 1964 Washington & New York, nr. 92; 1965 Charleroi & Gent, nr. 59; 1966 Parijs & Albi, nr. 39; 1967 Lille & Zürich, nr. 41; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 38; 1968 Luik, nr. 38; 1968-69 Londen, nr. 81; 1971-72 Parijs, nr. 164; 1975 Malmö, nr. 60; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 60.

bevinden zich inderdaad werken die in karakter aan Van Goghs tekening verwant zijn. Of Monet daadwerkelijk de inspiratie leverde voor het blad is desondanks twijfelachtig. In het bij dagjesmensen zo populaire Asnières waren dergelijke pleziervaartuigen ongetwijfeld veelvuldig te zien en lag het motief voor het oprapen. En indien er al een kunstenaar moet worden aangewezen die Van Gogh op het onderwerp bracht, dan ligt het meer voor de hand om te denken aan Paul Signac, die hem soms vergezelde en wiens œuvre gedomineerd wordt door voorstellingen van boten en schepen. Van Gogh maakte in Asnières een schilderij dat in geest bij de tekening aansluit, zij het dat het onderwerp daar bestaat uit een hele rij van lege bootjes op de Seine (*afb. 312b*).[6] De enige andere verwante werken in zijn œuvre zijn de lege vissersbootjes op het strand bij Saintes-Maries-de-la-Mer die hij in 1888 in een schilderij en twee tekeningen vastlegde.[7]

De compositie van de tekening is geslaagd en bijna speels, vooral dankzij het lijnenspel van mast, lijnen en kluiverboom die over de boeg uitsteekt, en het knap weergegeven perspectief van de boot. Het vaartuig lag kennelijk aangemeerd voor onderhoudswerkzaamheden: de giek en de zeilen zijn verwijderd, en de mast is niet solide vastgezet, want hij staat enigszins schuin in de mastkoker. Vooral dat laatste wijst er op dat er aan de boot gewerkt werd, want de mast is in die toestand zeer kwetsbaar en zou normaal gesproken nooit lang zo worden achtergelaten. Juist door de ontbrekende onderdelen werd het mogelijkerwijs een aantrekkelijk motief voor Van Gogh, want de boot leverde zo een zeer overzichtelijk geheel op.[8]

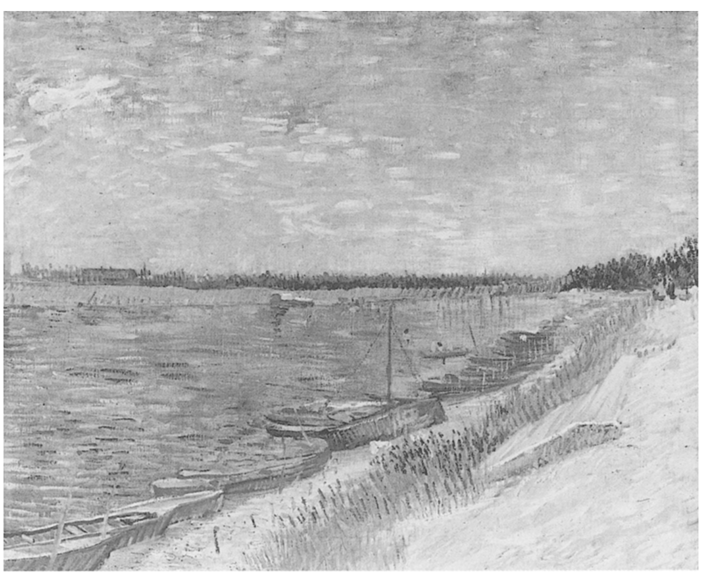
1 Baedeker 1878, p. 287: 'très-frequenté dans la bonne saison comme lieu de divertissement. Il y a en été des régates, des concerts et des bals'.
2 Hier wordt geen poging gedaan om nader aan te geven welke doeken bij die reeks horen. In het nog te publiceren tweede deel van de catalogus van Van Goghs schilderijen in het Van Gogh Museum zal aan dat aspect uitvoerig aandacht worden besteed.
3 Voor het eerst gepubliceerd in Martigny 2000, p. 127, met dank aan Ronald Pickvance en Roland Dreyfus.
4 Met dank aan Anton Kos (Zuiderzee Museum, Enkhuizen) en Cees van Romburgh (Scheepvaart Museum, Amsterdam).
5 Londen 1968, nr. 81.
6 Zie Martigny 2000, nr. 30. Ronald Pickvance besteedt in deze catalogus veel aandacht aan dergelijke motieven.
7 F 413 JH 1460, F 1428 JH 1458 en F 1429 JH 1459.



312a Commandant Freibourg, Foto van de bruggen van Asnières vanuit een luchtballon, 1886. Asnières-sur-Seine, Gemeentearchief.

De verschillende elementen van de voorstelling zijn voorzien van kleuraanduidingen die het aannemelijk maken dat het een voorstudie voor een schilderij is.[9] Daarmee is het dan een opmerkelijk blad: er is geen enkele andere voorstudie van vergelijkbaar forse afmetingen en met deze mate van detail. Er is wel gesuggereerd dat het mogelijk Van Goghs bedoeling was om het blad verder uit te werken als waterverftekening.[10] Dat kan niet worden uitgesloten, al is het moeilijk voor te stellen dat Van Gogh in dat geval zo uitvoerig in potlood getekend zou hebben. Hoewel hij veelvuldig gouache gebruikte voor zijn waterverftekeningen, bracht hij die zo sterk verdund aan dat het effect min of meer transparant was. Het potlood zou in dat geval een zeer storende werking hebben gehad.

Vrijwel alle grotere of dominante partijen in de compositie hebben een kleuraanduiding in potlood. In de lucht, rechts van het appartementgebouw, staat: '[...] bleu / vermilion'. In de kade onder de bomen: 'jaune'. In de grote waterpartij rechts van de boot, vlak onder de kade, dun geschreven: 'bleu vert'; vlak daaronder, duidelijker leesbaar: 'vert bleu', en iets lager, weer dun, hetzelfde. In het water bij de achterkant van de boot staat: 'outremer cobalt'; links beneden: 'celeste orange' en 'cobalt'; in de schaduw van de boot op de rivier: 'Violet'. Tussen de mast van de boot en de meest linkse lijn staat: 'rose' en 'orange celeste', kleuren die Van Gogh vermoedelijk in gedachten had voor de tuigage. In de boot heeft de boeg de notitie 'bleu', en hebben zowel de kluiverboom als de mast 'orange'. Indien het werk ooit uitgevoerd zou zijn, zouden die laatste twee onderdelen van de boot, samen met de roze en oranje



312b *Boten op de Seine* (F 300 JH 1275), 1887. Verblijfplaats onbekend.

8 Met dank aan Kees Posthuma voor deze en verdere technische details betreffende de boot.

9 Pickvance opperde dat het onbekende schilderij een van de twee werken was die Van Gogh schonk aan de comtesse de la Boissière; zie Martigny 2000, pp. 134, 144.

10 Heenk 1995, p. 157.

11 *De blanke lak op mast, kluiverboom en giek was noodzakelijk omdat dekkende verf eventuele defecten aan deze essentiële en betrekkelijk kwetsbare onderdelen zou verhullen.*

12 *Foxing: bruine vlekjes in het papier ontstaan door een schimmel.*

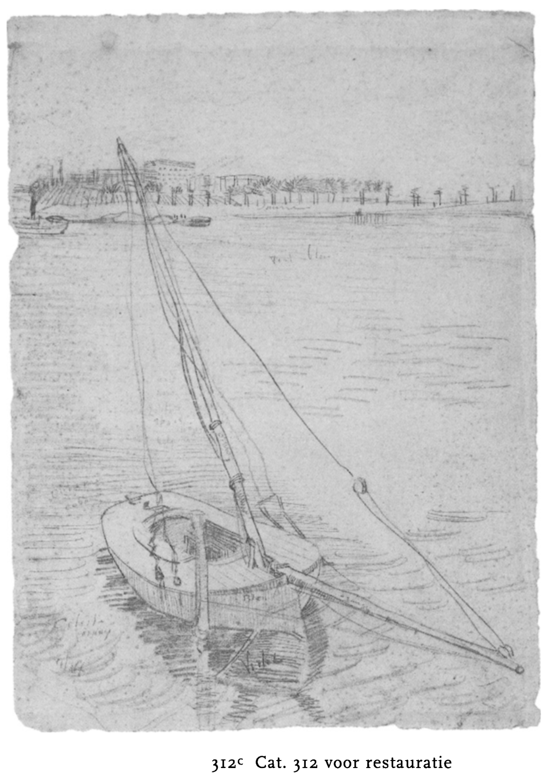
13 *De la Faille 1928, pl. CXLVI.*

lijnen, een krachtig complementair contrast hebben gevormd tegen het groenblauw van het water, en een bepalend aspect van de voorstelling zijn geweest. Van Gogh zette daar de werkelijkheid naar zijn hand, want masten en kluiverbomen, die traditioneel en uit noodzaak altijd blank gelakt zijn, zijn derhalve nooit oranje, en evenmin is de tuigage roze en oranje.[11]

De tekening werd in De la Faille zomer 1887 gedateerd, door Hulsker in de lente van dat jaar. Behalve dat het blad in Asnières, en dus in de lente of zomer 1887 werd gemaakt, biedt het zelf verder geen houvast. Van die ruime datering wordt daarom hier uitgegaan.

De tekening werd vrijwel geheel in potlood uitgevoerd. In de linker partij van de tekening bracht Van Gogh het grafiet breed aan met de zijkant van de punt. Alleen rechts, vlak onder de oever en net boven de boot gebruikte hij enig blauw krijt.

Het blad werd sterk ontsierd door foxing en scheurtjes,[12] die al vroeg moeten zijn ontstaan, want deze beschadigingen zijn al te zien op de afbeelding die werd gepubliceerd in de eerste editie van De la Faille uit 1928.[13] Verder had de verbruining van het papier tot gevolg dat er nog maar weinig contrast in de tekening zat (*afb. 312c*). Er werd besloten het blad te restaureren waardoor de tekening nu weer goed zichtbaar is en de vlekjes het beeld niet meer verstoren. De tekening is hier in gerestaureerde toestand gereproduceerd.



312c Cat. 312 voor restauratie

313 Restaurant De la Sirène te Asnières

Voor wie in de jaren tachtig van de negentiende eeuw vanaf Parijs wandelend of per rijtuig naar Asnières ging, was restaurant De la Sirène het eerste gebouw dat men bij binnenkomst van het stadje aan zijn rechterhand zag als men de *pont d'Asnières* afreed.[1] Het restaurant, eigendom van Louis Pâté, bestond uit drie panden met aangebouwde veranda's en bevatte meerdere zalen, voor diverse festiviteiten, zoals opschriften op de gevel vermeldden. Op de tekening zijn deze grotendeels leesbaar. Op het rechtergebouw staat: 'RESTAURANT DE LA SIRENE'. Het middelste gebouw is voorzien van diverse mededelingen: 'ANC[NE] MAISON SALON POUR [onleesbaar woord] / GRANDS SALONS [onleesbaar woord] / RESTAURANT ET TERRASSE / MEUBLEE PATE RESTAURATEUR SALONS POUR NOCES'. Het onleesbare woord in de bovenste regel is wel zichtbaar in een schilderij dat Van Gogh maakte van het restaurant (*afb. 313a*), en luidt 'NOCES', zodat de mededeling identiek is aan die in de laatste regel: het restaurant heeft zalen voor huwelijken beschikbaar.

Van Gogh stond bij het tekenen van het gebouw op de oever van de Seine, met zijn rug naar de rivier. Rechtsonder is een meerpaal voor boten te zien. Zijn standpunt was bijna identiek aan de positie die hij koos voor een schilderij dat zich nu in het Ashmolean Museum in Oxford bevindt (*afb. 313b*), maar voor de tekening stond hij net iets meer naar rechts. Dat de tekening in geen geval de voorstudie voor het schilderij kan zijn geweest is ook duidelijk doordat in het schilderij het gebouw veel vollediger is weergegeven – in de tekening ontbreekt het dak van het linkergebouw vrijwel helemaal en is het gedeelte bij de rechterrand van het blad enigszins vaag. Ook is er op het schilderij meer van de voorgrond te zien, waardoor zelfs de interpretatie van de tekening wordt vergemakkelijkt: op het schilderij is te zien dat enkele horizontale strepen in de tekening in het gras links van het midden een stenen trap moeten voorstellen.

De tekening is gemaakt op een fors formaat, maar is duidelijk niet voor de verkoop bedoeld geweest. Daarvoor is zij te schetsmatig, en ook de wijze waarop het donkergroene krijt met vlugge, dikke strepen en zigzagarceringen over het potlood is aangebracht wijst erop dat dit een tekening voor eigen gebruik was, bedoeld om een motief in de vingers te krijgen.

Het werk sluit in formaat aan bij de groep van vier stadsgezichten en *Het venster bij Bataille* (*cat. 288*) die Van Gogh in de eerste maanden van 1887

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood, groen krijt, op blauwgrijs vergé papier
39,8 × 53,8 cm
Watermerk: resten van Lalanne, afgesneden door benedenrand
Niet gesigneerd

Inv. d 357 V/1962
F 1408 JH 1252

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 126, vol. 4, pl. CXLVII; Londen 1962, p. 62, nr. 47; De la Faille 1970, pp. 492, 493, 662; Amsterdam 1987, p. 447, nr. 2.480; Feilchenfeldt 1988, p. 130; Parijs 1988, pp. 124, 125, nr. 43; Otterlo 1990, p. 208; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 126, 365, vol. 2, pl. CXLVII; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 152, 243; Hulsker 1996, pp. 278, 280; Martigny 2000, pp. 265, 295, nr. 33.

TENTOONSTELLINGEN
1909-10 Berlijn, buiten cat.; 1914-15 Amsterdam, nr. 132; 1927-28 Berlijn, nr. 53; 1928 Parijs, nr. 53; 1928 Wenen & Hannover, nr. 53; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 29, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 180;



313 Restaurant De la Sirène te Asnières

maakte (*cats. 289-292*), en evenals drie van de bladen uit die groep (*cats. 288-290*) had het thans gele vergé oorspronkelijk een blauwgrijze tint. Het heeft met het *Uitzicht uit het appartement aan de rue Lepic* (*cat. 291*) het watermerk van de Lalanne papiermolen gemeen.[2] In de uitwerking blijft het echter ver achter bij die werken. Het donkere groen in de bomen en het gras en de relatie met de duidelijk zomerse schilderijen maakt bovendien aannemelijk dat het enkele maanden later ontstond, in de zomer van 1887. Het is verleidelijk om de uitgestoken vlaggen met de nationale feestdag, *le 14 Juillet* te verbinden, maar enig bewijs daarvoor ontbreekt, en van een uitbundige feeststemming is in het totaal van figuren verstoken werk geen sprake.[3]

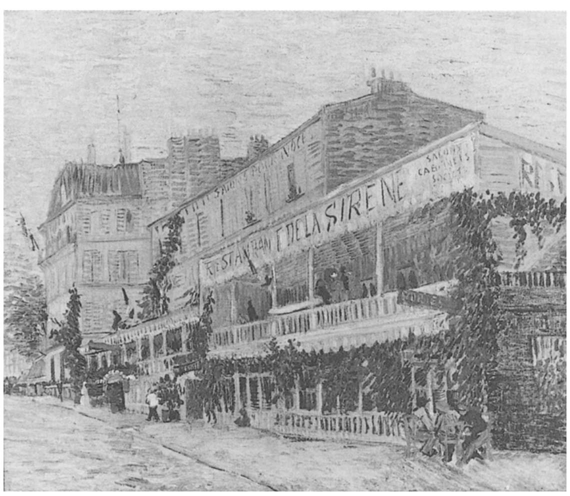
Hoewel dit werk niet commercieel bedoeld was mikte Van Gogh met zijn schilderijen van restaurant De la Sirène mogelijk wel op een publiek dat bestond uit de zomertoeristen in Asnières, en die goede herinneringen aan het restaurant bewaarden.

In het doek in Oxford zijn, zoals in veel van Van Goghs schilderijen uit Parijs, zelfs met het blote oog de hulplijnen van het perspectiefraam en constructielijnen terug te vinden.[4] In tekeningen is dat om onduidelijke redenen maar zelden het geval, en ook hier ontbreekt elk spoor van dergelijke hulpmiddelen.[5]

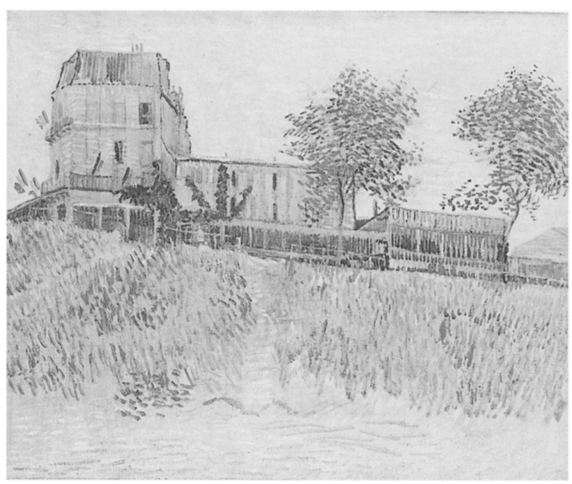
Het fragiele, houthoudende papier is versterkt door middel van een doublering.

1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 38; 1946 Kopenhagen, nr. 40; 1948 Luxemburg, nr. 25; 1948-49 Den Haag, nr. 242; 1953 Zürich, nr. 68; 1953 Den Haag, nr. 57; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 94; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 87; 1954-55 Bern, nr. 132; 1955 Antwerpen, nr. 233; 1955 Amsterdam, nr. 132; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 62; 1958 Mons, nr. 63; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 119; 1960 Enschede, nr. 35; 1962 Londen, nr. 47; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 81, geen cat. bekend; 1971-72 Parijs, nr. 163; 1975 Malmö, nr. 59; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 59; 1988 Parijs, nr. 43; 1990 Otterlo, nr. 156; 2000 Martigny, nr. 33.

1 Zie voor gegevens over het restaurant ook Parijs 1988, cats. 43, 44.
2 Van het watermerk Lalanne zijn in dit geval slecht de toppen van de letters 'l' te zien.
3 Zie ook Martigny 2000, cat. 34 en cat. 320 van dit boek.
4 Ibidem.
5 Zie hiervoor de inleiding.



313a *Restaurant De la Sirène te Asnières* (F 313 JH 1251), 1887. Parijs, Musée d'Orsay.



313b *Restaurant De la Sirène te Asnières* (F 312 JH 1253), 1887. Oxford, Ashmolean Museum.

314 Appartementengebouwen en diverse studies

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood op velijn papier
29,1 × 46,0 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 153 V/1970
F 1374 / F 1375 JH 1291

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-70 V.W. van Gogh; 1970 Vincent van Gogh Stichting; 1970-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 119, vol. 4, pl. CXXXVIII; De la Faille 1970, pp. 484, 550, 551, 661; Amsterdam 1987, p. 449, nr. 2.487, p. 453, nr. 2.515; Thomson 1987, p. 24; Otterlo 1990, p. 22; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 119, 357, vol. 2, pl. CXXXVIII; Heenk 1995, p. 151; Hulsker 1996, pp. 286, 287.

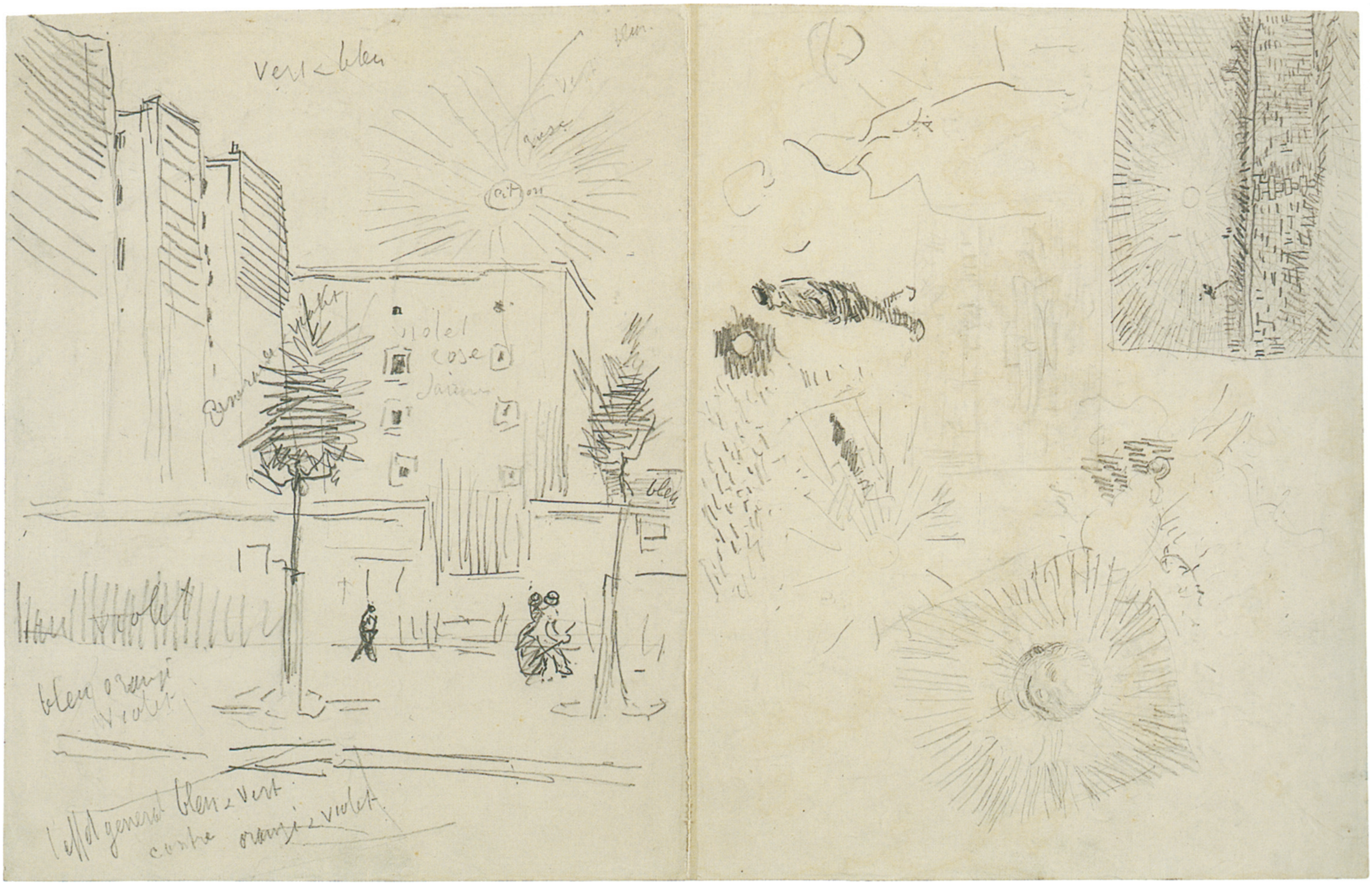
TENTOONSTELLINGEN
Geen.

Dit blad met meerdere schetsen was ooit dubbelgevouwen, net zoals het vel waarop aan twee zijden studies van de verdedigingswerken van Parijs zijn getekend (*cats. 315, 316*). Het papier van beide bladen is gelijksoortig en de vellen waren, getuige de identieke vorm van de erop voorkomende vochtvlekken, ooit in elkaar gestoken als een geïmproviseerd schetsboek.

Over de datering van de linkerhelft van het blad, waar vier appartementengebouwen zijn weergegeven, is nooit verschil van mening geweest: zowel in de œuvrecatalogi van De la Faille 1970 en Hulsker als in de bestandscatalogus uit 1987 van het Van Gogh Museum, wordt als ontstaansdatum zomer 1887 aangehouden. Over de datering van de met meerdere schetsen gevulde rechterhelft daarentegen bestond minder duidelijkheid.[1] Hulsker nam deze niet op in zijn overzicht. De auteurs van de bestandscatalogus uit 1987 plaatsten het in de zomer van 1888. De editors van De la Faille 1970 merkten op dat De la Faille deze helft in zijn manuscript voor de nieuwste editie van de œuvrecatalogus had gedateerd op Parijs 1886,[2] maar plaatsten het zelf in Saint-Rémy 1889. Argumenten daarvoor werden niet gegeven, maar het is aannemelijk dat zij daartoe kwamen door het schetsje rechtsboven (gezien met de helft van de gebouwen in correctie positie), een muur met daarboven de zon. Vermoedelijk werd dit aangezien voor de muur die bij de inrichting Saint-Paul-de-Masole in Saint-Rémy het korenveld omgaf, en die in meerdere tekeningen en schilderijen uit die tijd is terug te vinden. Die identificatie is echter onjuist. We hebben hier, zoals Richard Thomson in 1987 opmerkte, te maken met een van de bastions van de verdedigingswerken van Parijs, zoals te zien is aan de typerende vorm van de hoek en aan de begroeiing die Van Gogh boven op de muur tekende.[3] Thomson identificeerde ook de vrijwel uitgegumde schets in het midden van de rechterhelft, als een kleine studie voor een schilderij dat Van Gogh in Asnières maakte (*afb. 314a*). Afgaande op de periodes waarin Van Gogh op de *fortifications* en te Asnières werkte (zie *cats. 312, 313*), is een datering van zomer 1887 voor het hele blad aannemelijk.

Waar de appartementengebouwen stonden die links te zien zijn is niet vastgesteld. Wel is het duidelijk dat het gaat om huizen in aanbouw: ze zijn van een soort daklijst voorzien, maar het eigenlijke dak zit er nog niet op. Met een geheel platte bovenkant en zonder de gebruikelijke schoorstenen ogen ze nu opmerkelijk modern, maar dergelijke architectuur was in de late negentiende

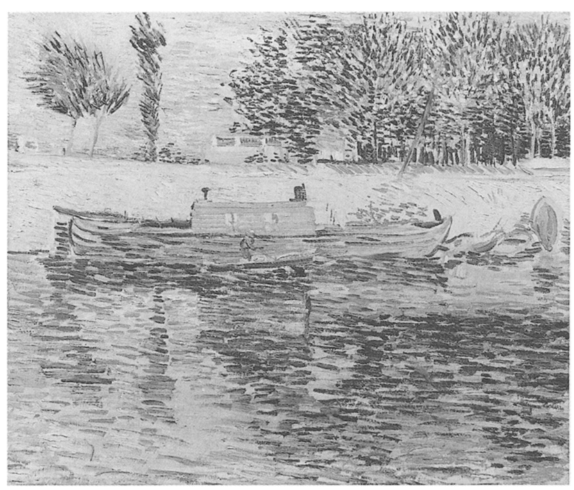
1 De la Faille beschouwde de twee tekeningen als op zichzelf staande werken en gaf ze aparte nummers.
2 Zie 'Editors comment' bij F 1375, p. 551. Zij vermeldden niet welke datering De la Faille in zijn manuscript aan de andere helft van het blad toekende.
3 Thomson 1987, pp. 24-25.



314 Appartementengebouwen en diverse studies

eeuw in Parijs nog onbekend. De tekening geeft verder geen uitsluitsel over een exacte locatie. Montmartre, waar Van Gogh woonde, groeide snel, maar ook in de voorsteden Clichy en Asnières werden nieuwe gebouwen neergezet.

De voorstelling met de gebouwen is een voorstudie in potlood voor een schilderij of een aquarel, en is daartoe, net zoals *Zeilboot op de Seine bij Asnières (cat. 312)*, van zeer uitvoerige kleurnotities voorzien, eveneens in potlood. Het blad zelf kan niet bedoeld zijn geweest om verder in waterverf uitgewerkt te worden, want daarvoor is het dunne papier niet geschikt. Een schilderij of waterverftekening met een dergelijke voorstelling is niet bekend. In de lucht van de studie staat in het midden: 'vert & bleu', en rechts: 'vert', 'bleu' en 'rose'. De zon draagt de notitie 'citron'. In de gevel van het gebouw rechts staat: 'violet', 'rose' en 'jaune'; boven de boom links: 'Emeraude & violet', en rechts van de andere boom, net boven de muur: 'bleu'. In de muur staat links, in het gearceerde gedeelte: 'violet'. Direct daaronder in het trottoir: 'bleu', 'orange' en 'violet'. In grote lijnen moest de kleurcompositie een complementair contrast vormen, zoals af te lezen is aan een notitie beneden aan het blad: 'effet general bleu & vert contre orange & violet'. Alle schetsen op de rechterhelft van het blad zijn eveneens in potlood uitgevoerd. Bij het tekenen heeft Van Gogh het vel ten opzichte van de helft met de gebouwen 90 graden gedraaid. Behalve de al genoemde voorstellingen van het bastion en de boot op de Seine zijn er nog enkele kleine studies te zien: rechtsboven een man en vrouw, alleen als contouren aangegeven; links daarvan een wandelend mannetje met hoed, en een zon of maan. Nog meer naar links een schetsmatige zon; linksonder daarvan nog een zon, gedeeltelijk omkaderd, en voorzien van een cartoonesk gezicht. Links van de schets met het bastion is nog een vrouwenfiguurtje te zien.



314a *Boot aan de oever van de Seine* (F 353 JH 1271), 1887. Verblijfplaats onbekend.

315, 316 Studies van de verdedigingswerken

Rondom Parijs, op de plek waar nu de boulevard périférique de stad omsluit, bevond zich in Van Goghs tijd een ruim 30 kilometer lange verdedigingsmuur met poorten en kazernes, de *fortifications* (*afb. 315a*). De muur werd gebouwd tussen 1841 en 1845 en had maar liefst 94 bastions, waarvan er meer dan twintig waren voorzien van een kazerne. Om het geheel van de verdedigingswerken liep een brede en diepe gracht en het was verboden het gebied dat aan de gracht grensde over een breedte van 250 meter te bebouwen. Op 52 plaatsen werd het bolwerk onderbroken door een poort die toegang gaf tot de stad.[1]

Van Gogh maakte zeven tekeningen die deze verdedigingswerken tot onderwerp hebben. Vier ervan werkte hij met waterverf uit tot volwaardige kunstwerken.[2] In de drie potloodtekeningen die hier beschreven worden – ze bevinden zich aan de voor- en achterkant van één blad – zette Van Gogh de voorstelling alleen in grote lijnen op. Het is niet waarschijnlijk dat hij van plan was deze tekeningen ook met waterverf uit te werken omdat het gladde en zeer dunne papier daarvoor niet geschikt is.

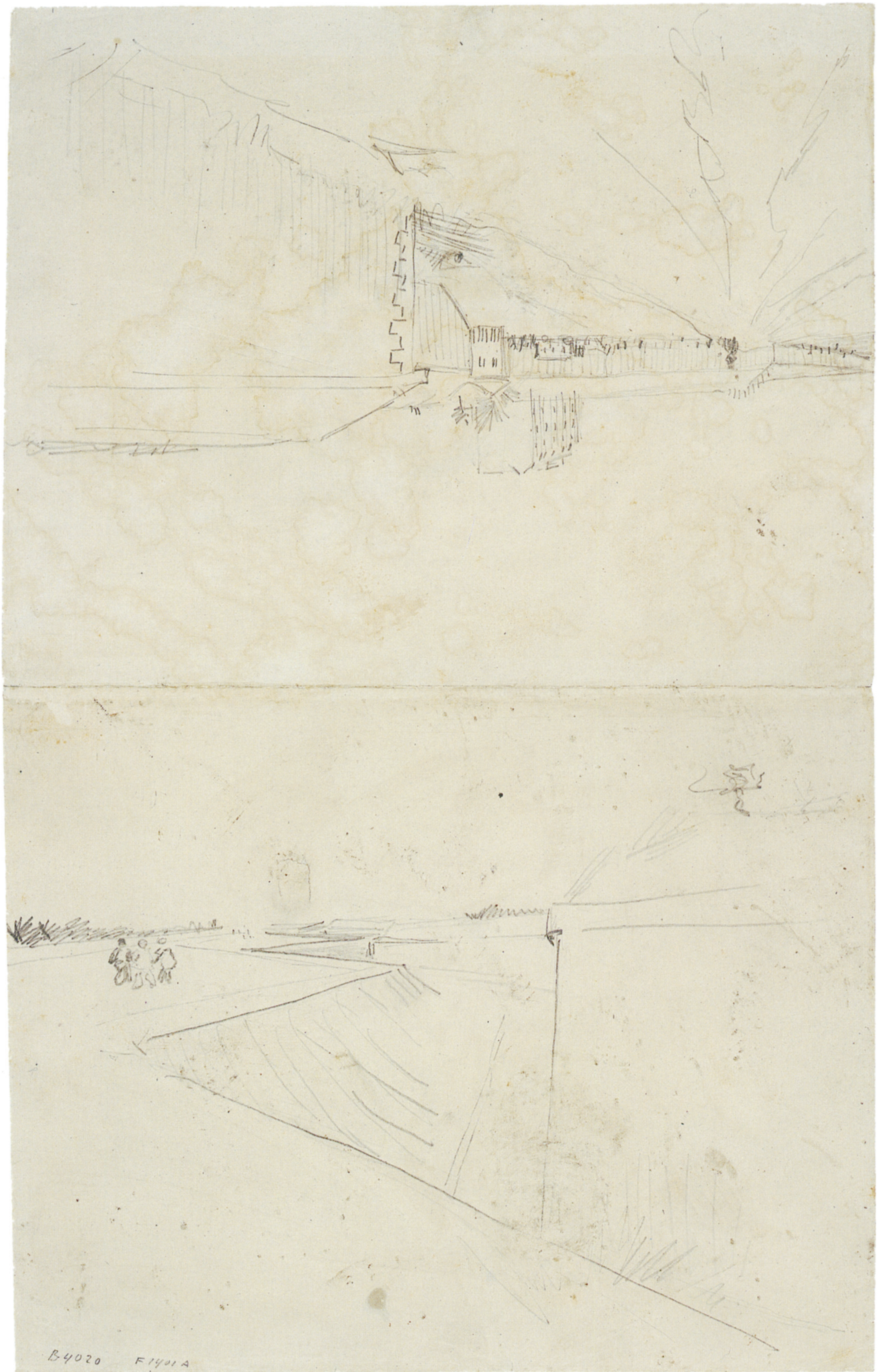
Met welk doel Van Gogh de potloodtekeningen maakte, is niet met zekerheid te zeggen. Het is mogelijk dat hij naar een geschikte compositie zocht voor een schilderij, maar er zijn geen doeken met dit onderwerp bekend. Er zijn wel duidelijke overeenkomsten tussen de drie tekeningen en drie van de met waterverf uitgewerkte voorstellingen. Zo vertoont de tekening op de onderste helft van *Twee studies van de verdedigingswerken* (*cat. 315*) grote gelijkenis met de waterverftekening *Verdedigingswerken van Parijs* (*afb. 315b*), en lijkt die op de bovenste helft van dat blad sterk op *Weg langs de verdedigingswerken* (*cat. 317*). De wal en het gebouw in *Studie van de verdedigingswerken* (*cat. 316*) komen ook voor in *Verdedigingswerken van Parijs* (*afb. 315c*), maar dan wel onder een andere hoek. Waarschijnlijk zocht Van Gogh met de potloodtekeningen naar een geschikte compositie voor de waterverftekeningen. Een tekening ter voorbereiding van een ander werk op papier is iets wat in zijn œuvre verder niet voorkomt.[3]

De heldere kleuren in de waterverftekeningen, gecombineerd met het dichte gebladerte van de bomen, het groene gras, de vrouwen met parasols en de in de schaduw liggende mannen, duiden op een ontstaan in de zomer. De potloodstudies zullen in dezelfde periode zijn ontstaan.

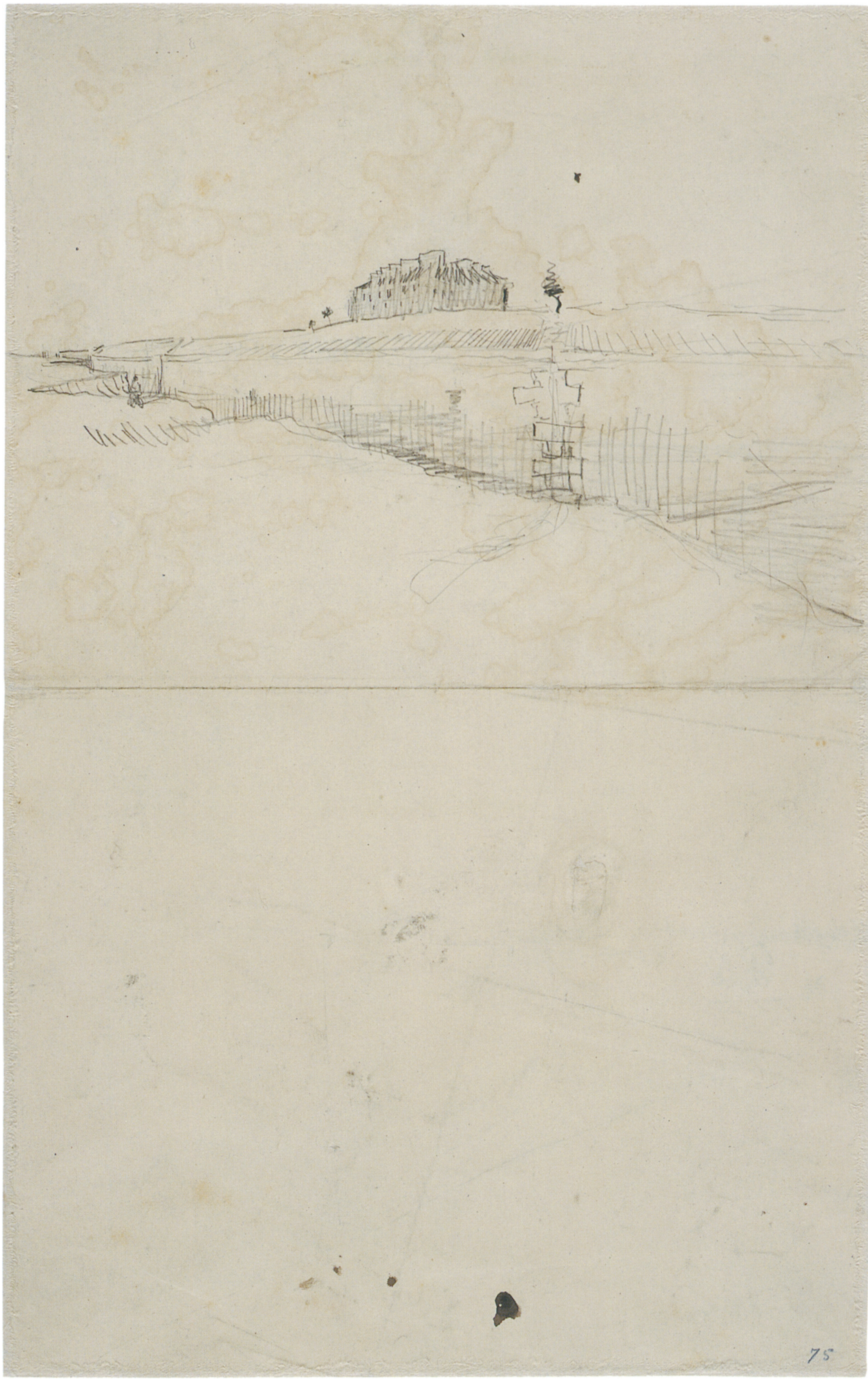
1 *De gegevens over de verdedigingswerken zijn afkomstig uit J. Bastié,* La croissance de la banlieue parisienne, *Parijs 1964, pp. 178, 179, en J. Flourens,* Les fortifications de Paris. Leur histoire, leur désaffectation future et ses conséquences, *Parijs 1908, pp. 21, 22.*

2 *Twee van de vier bevinden zich in de collectie in het Van Gogh Museum: cats. 317, 318. De andere twee zijn F 1402 JH 1280 (afb. 315b) en F 1403 JH 1281 (afb. 315c).*

3 *Heenk 1995, p. 151.*



315 Twee studies van de verdedigingswerken



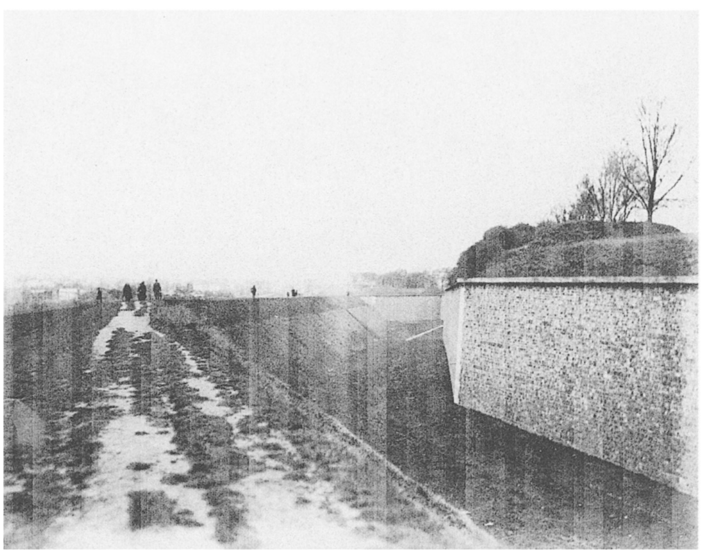
316 Studie van de verdedigingswerken

4 *Zie voor het gebruik van het perspectiefraam in Parijs de inleiding.*
5 *Zie voor het zelf vervaardigen van schetsboeken door Van Gogh ook cats. 228, 229. In Thomson 1987, p. 17 worden de tekeningen abusievelijk beschreven als gemaakt op twee bladen die uit een schetsboek zijn gescheurd maar nog steeds aan elkaar vastzitten.*
6 *Zie voor de beredenering van deze identificatie cat. 317.*

Dat Van Gogh het moeilijke perspectief van de hoekige verdedigingsmuur eerst in potloodstudies aftastte, hoeft niet te verbazen. Opmerkelijk is wel dat hij dat uit de losse pols deed en geen gebruik maakte van een perspectiefraam. In slechts één waterverftekening van het bolwerk zijn wél lijnen aangetroffen die op het gebruik van dit hulpmiddel wijzen (*cat. 318*).[4]

Voor de drie potloodstudies gebruikte Van Gogh één vel dun velijn papier dat hij doormidden vouwde. Op drie van de vier zo ontstane zijden tekende hij een gezicht op de verdedigingsmuur. Iedere tekening meet ongeveer 23 x 29 cm. Hij gebruikte hetzelfde soort papier voor *Appartementengebouwen en diverse studies* (*cat. 314*). Op dat blad, dat ook doormidden is gevouwen, maakte hij verder nog wat kleine schetsjes, waaronder één van een bastion. Uit de gelijkvormigheid van de vochtvlekken die beide bladen ontsieren, kan geconcludeerd worden dat de twee vellen deel uit maakten van een door de kunstenaar zelf vervaardigd schetsboek.[5] Waarschijnlijk liet Van Gogh ze bij het buiten werken op de grond vallen. Het blad waarop de studies van de verdedigingswerken getekend zijn, vertoont behalve vochtvlekken ook nog vouwen, afdrukken van zandkorreltjes en een (thans gerestaureerde) winkelhaak.

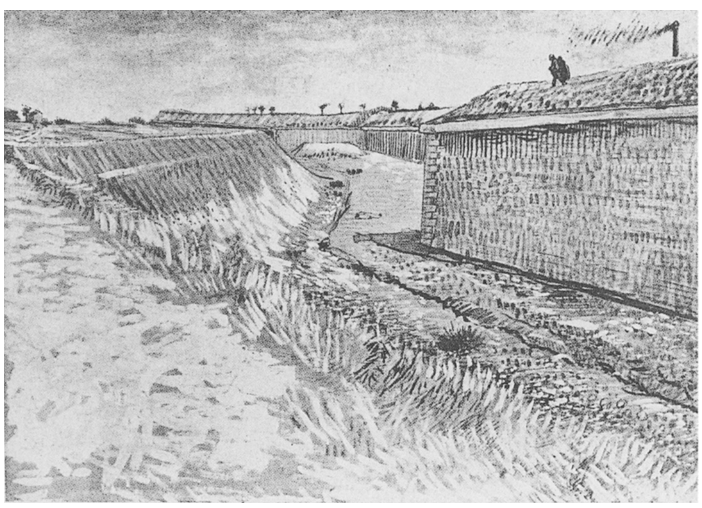
In de schets op de onderste helft van catalogusnummer 315 staat de zigzaggende gracht om de wal centraal. Op het bastion dat door de rechterrand wordt afgesneden schetste Van Gogh een boompje. Links van de gracht lopen drie kleine figuurtjes. Welk deel van de *fortifications* hier is afgebeeld is door het ontbreken van gebouwen niet vast te stellen.



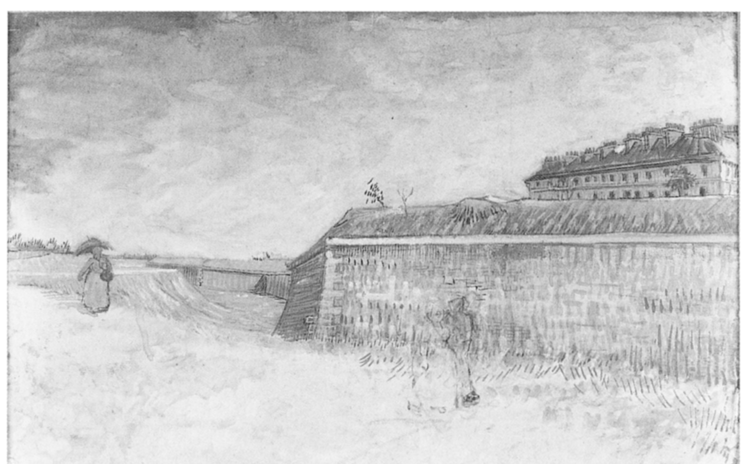
315a H. Roger Viollet, foto van de verdedigingswerken van Parijs, ca. 1900. Toronto, B. Welsh-Ovcharov.

De tekening die er een halve slag gedraaid boven staat, is meer uitgewerkt. De nadruk ligt daar niet zozeer op de gracht als wel op de muur zelf; het betreft dat deel van de verdedigingswal waar zich de Porte St.-Ouen bevond.[6] De doorgang zelf is aan het zicht onttrokken door het tolhuisje dat tegen de muur is gebouwd. Links van het huisje, op de weg die toegang bood tot de stad, bevindt zich een paardentram. Aan de horizon torent boven de muur een hoog gebouw uit.

In de derde studie koos Van Gogh een standpunt waarbij hij recht op een van de bastions keek. Hij slaagde er niet in de hoek perspectivisch juist weer te geven. Links van de gracht schetste hij een klein figuurtje dat bijna wegvalt tegen de arceringen die op die plek zijn aangebracht. Achter de muur bevindt zich een groot gebouw met een rij stevige schoorstenen. Het is een van de kazernegebouwen die bij het verdedigingscomplex horen. Door het ontbreken van wegen en poorten is niet vast te stellen om welke specifieke kazerne het gaat.



315b *Verdedigingswerken van Parijs* (F 1402 JH 1280), 1887. Londen, Particuliere collectie.



315c *Verdedigingswerken van Parijs* (F 1403 JH 1281), 1887. Manchester, Whitworth Art Gallery, University of Manchester.

315 Twee studies van de verdedigingswerken

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood op velijn papier
46,0 x 29,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 316

Inv. d 142 V/1962
SD 1719r JH 1279 / JH 1282

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Amsterdam 1987, p. 448, nr. 2.483; Thomson 1987, pp. 17, 18; De la Faille 1992, vol. 1, p. 459, vol. 2, pl. CCLIV; Heenk 1995, p. 151; Hulsker 1996, pp. 284-86.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

316 Studie van de verdedigingswerken

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood op velijn papier
46,0 x 29,2 cm, de voorstelling 22,9 x 29,2 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 315

Inv. d 142 V/1962
SD 1719v JH 1285

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Amsterdam 1987, p. 448, nr. 2.484; Thomson 1987, pp. 17, 18; De la Faille 1992, vol. 1, p. 459, vol. 2, pl. CCLIV; Heenk 1995, p. 151; Hulsker 1996, pp. 284, 286, 287.

TENTOONSTELLING
1956 Haarlem, nr. 56.

317 Weg langs de verdedigingswerken

De verdedigingswerken van Parijs waren in de jaren tachtig van de negentiende eeuw in militair opzicht achterhaald en er gingen dan ook stemmen op om ze af te breken, niet in de laatste plaats omdat ze de groei van de stad tegenhielden, met overbevolking en hoge grondprijzen als gevolg.[1] De begroeide wal fungeerde op zon- en feestdagen als recreatieoord voor de arbeidersklasse. 's Nachts bood hij vooral plaats voor misdaad en zedeloosheid.

De verschillende aspecten van de verdedigingwerken vonden hun weerslag in de literatuur en beeldende kunst van die tijd.[2] Alphonse Daudet, Guy de Maupassant en de gebroeders De Goncourt, schrijvers die Van Gogh bewonderde, gaven de fortificaties een plek in hun romans, terwijl kunstenaars als Charles Angrand, Jean-Louis Forain, Jean-François Raffaëlli en Lucien Pissarro ze als onderwerp kozen voor hun schilderijen, tekeningen en illustraties. Van Gogh bezat een gravure met een nachtelijke scène bij de *fortifications*.[3] Het kan zijn dat hij door dergelijke werken geïnspireerd werd bij zijn keuze van de verdedigingswerken als onderwerp van zijn tekeningen, maar hij kende het bouwwerk natuurlijk vooral van zijn wandeltochten naar Asnières, Clichy en St.-Ouen.

Van de vier waterverftekeningen die Van Gogh in de zomer van 1887 van de verdedigingswerken maakte,[4] behoren er twee tot de collectie in het Van Gogh Museum: *Poort in de verdedigingswerken* (*cat. 318*) en *Weg langs de verdedigingswerken*, het werk dat hier centraal staat.[5] Drie van de vier werken tonen een gezicht langs de verdedigingsmuur en laten grote overeenkomsten zien in afmetingen, papier, tekenmaterialen en compositie, en zullen waarschijnlijk als reeks zijn ontstaan.[6]

Van Gogh slaagde erin om in *Weg langs de verdedigingswerken* een warme zomerse dag treffend vast te leggen. Enkele figuurtjes op de weg dragen een parasol en drie mensen doen een middagdutje in de schaduw die de muur in de droogstaande gracht werpt. Voor de compositie maakte Van Gogh gebruik van een van de potloodstudies die in het vorige catalogusnummer besproken zijn (de bovenste helft van *cat. 315*). Namen de *fortifications* daar de hele breedte van het vel in beslag, hier draaide Van Gogh zich iets van de muur af met als gevolg dat deze niet meer de voorstelling afsluit en er meer diepte ontstaat. Net als in het studieblad bevinden zich op de toegangsweg bij de poort een tolhuisje, een paardentram en wat kleine figuurtjes.

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood, transparante en dekkende waterverf, geel, groen, oranje, oker en blauw krijt, penseel in blauwe (olie?)verf, pen in blauwe inkt, op vergé papier
39,7 × 53,8 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 355 V/1962
F 1400 JH 1283

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, pp. 123, 124, vol. 4, pl. CXLV; De la Faille 1970, pp. 490, 661; Amsterdam 1987, p. 448, nr. 2.485; Thomson 1987, pp. 17-20, 23-25; Parijs 1988, p. 134; Otterlo 1990, pp. 39, 210, 228; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 123, 124, 363, vol. 2, pl. CXLV; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, pp. 150, 151, 243; Hulsker 1996, pp. 284, 286.

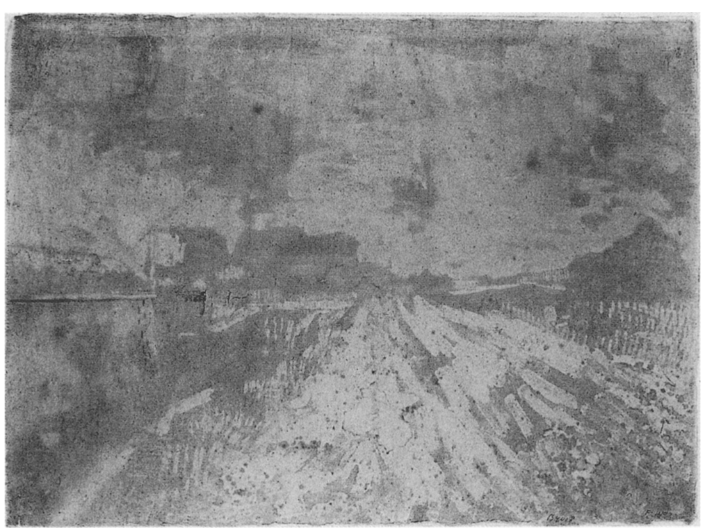
TENTOONSTELLINGEN
1896 Parijs, geen cat. bekend [niet te koop]? (mogelijk cat. 318); 1905 Amsterdam I, nr. 350 [*f*250]; 1912 Den Haag & Amsterdam, nr. 33 (te koop)?; 1914-15 Amsterdam, nr. 126; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 51;

1928 Wenen & Hannover, nr. 51; 1928 Parijs, nr. 51; 1929 Amsterdam, nr. 43; 1931 Amsterdam, nr. 181; 1937 Parijs, nr. 67; 1937 Oslo, nr. 27; 1938 Kopenhagen, nr. 18; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Kopenhagen, nr. 35; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 44; 1947 Parijs, nr. 44; 1947 Genève, nr. 45; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 238; 1949-50 New York & Chicago, nr. 64; 1953 Zürich, nr. 64; 1953 Den Haag, nr. 53; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 92; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 89; 1954-55 Bern, nr. 129; 1955 Antwerpen, nr. 236; 1955 Amsterdam, nr. 135; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 104; 1957 Breda, nr. 47; 1957 Marseille, nr. 41; 1957-58 Stockholm, nr. 55, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 121; 1961-62 Luik & Breda, nr. 57; 1963 Parijs, nr. 30; 1963 Humlebaek, nr. 88; 1964 Washington & New York, nr. 88; 1965-66 Stockholm & Gotenburg, resp. nr. 82, geen cat. bekend; 1967 Wolfsburg, nr. 102; 1971-72 Parijs, nr. 160; 1975 Malmö, nr. 58; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 58; 1982 Amsterdam, zonder cat.; 1990 Otterlo, nr. 158.

Ook in dit uitgewerkte blad – dat, gezien de vrije manier waarop het geschilderd is, buiten zal zijn ontstaan – begon Van Gogh met het tekenen van een eerste opzet in potlood.[7] Vervolgens bracht hij kleur aan met blauwe, groene en witte waterverf en vijf kleuren krijt. In de lucht en voorgrond vermengde hij de waterverf met loodwit; het pigment in deze verf is gaan oxideren wat heeft geleid tot zwarte vlekken in die partijen. Met een fijn penseel en blauwe verf gaf hij bepaalde elementen zoals de hoek van de verdedigingsmuur, de tram en het tolhuisje duidelijke contouren. De verf ziet eruit als waterverf, maar slaat aan de achterzijde van het blad vettig door; dit doet vermoeden dat Van Gogh hier misschien verdunde olieverf heeft gebruikt (*afb. 317a*). Het aanzetten van contouren deed hij eveneens met pen in blauwe inkt, met name in de figuurtjes op het middenplan.[8]

Van Gogh schilderde eerst met waterverf, zowel dekkend als transparant, en gebruikte vervolgens het krijt om extra kleuraccenten te geven. Alleen in de weg – door zijn lichte kleur en wilde toetsen de opvallendste partij in het blad – ging hij anders te werk. Daar zette hij eerst oranje krijtstrepen, maar kennelijk bevielen die hem niet want hij overschilderde ze met dekkende witte waterverf, min of meer in de kleur van het papier. Toen de dekverf droog was zette hij er citroengele krijtstrepen overheen. Doordat het papier thans sterk verbruind is, oogt de witte verf erg licht. Ook tussen de lichtblauwe partijen en het onbeschilderde papier in de lucht zal het contrast oorspronkelijk veel minder groot zijn geweest.

Het papier dat Van Gogh voor deze en andere waterverftekeningen koos, was niet bepaald geschikt voor dit medium.[9] Waterverfpapier is door-



317a Verso van cat. 317.

1 Thomson 1987, p. 20. De verdedigingsmuur werd pas na de Eerste Wereldoorlog afgebroken.

2 Zie voor een uitvoerig overzicht op dit gebied Thomson 1987, pp. 21, 22.

3 Escaping from Paris by night, uit The Graphic, *6 mei 1871, p. 424; inv. t 675 V/1962.*

4 Zie voor de beredenering van de datering cats. 315, 316.

5 De twee andere werken, F 1402 JH 1280 (afb. 315b) en F 1403 JH 1281 (afb. 315c), maakten oorspronkelijk eveneens deel uit

gaans dik en absorberend, maar het hier gebruikte vel is zo dun dat het nu verscheidene gaatjes vertoont.[10] Op basis van delen van krulletters van het watermerk die nog aan de rand zichtbaar zijn, is het mogelijk het watermerk te identificeren als Lalanne.[11]

Sinds Thomsons publicatie uit 1987 is men er vanuit gegaan dat Van Gogh de tekeningen van de verdedigingswerken ter hoogte van de Porte de Clichy maakte, aan de noordwestkant van Parijs.[12] Hij kwam hier immers langs als hij naar Clichy en Asnières liep, plaatsen waarvan we dankzij zijn schilderijen en tekeningen weten dat hij er gewerkt heeft. Het grote gebouw met de reeks schoorstenen zou de kazerne op Bastion 43 zijn, het bastion links van de toegangsweg (*afb. 317b*), en de muur en bomen links in de voorstelling zouden behoren tot het Cimétière des Batignolles. Er waren echter ruim twintig bastions met een vergelijkbare kazerne; de ommuurde begraafplaats lag bovendien ten noorden van de Porte de Clichy en niet op dezelfde hoogte, zoals hier is weergegeven.

Er zijn meerdere redenen om aan te nemen dat Van Gogh zich voor deze tekening niet bij de Porte de Clichy maar bij een noordelijker toegang, de Porte St.-Ouen, had opgesteld.[13] De belangrijkste wordt geleverd door het feit dat het kazernegebouw hier aan twee zijden geflankeerd wordt door twee lagere bijgebouwen met oranje puntdaken. Het enige gebouw op de *fortifications* dat hiermee overeenkomt is het Hôpital Bichat, dat zich op het bastion bij de Porte St.-Ouen bevond (*afb. 317c*).[14] Het ziekenhuis was sinds 1879 gevestigd in een voormalig kazernegebouw.[15] Wanneer de vier lage gebouwen zijn toegevoegd is niet bekend, maar dankzij een tekening uit



317b Foto van de kazerne op Bastion 43, 1904. Toronto, B. Welsh-Ovcharov.

van de familiecollectie. Ze werden verkocht in respectievelijk 1912 en 1927. Thomson 1987, p. 17, rekende ook F 1410 JH 1286 (afb. 320a) tot de tekeningen die bij de fortifications *ontstaan zijn, maar dat blad toont een panoramisch uitzicht vanaf Montmartre, zie Parijs 1988, pp. 138, 139, en Martigny 2000, p. 293.*

6 De tekening die afwijkt is cat. 318. De twee tekeningen buiten het Van Gogh Museum zijn niet door ons onderzocht. Wij baseren ons op gegevens in Heenk 1995, p. 150.

7 Thomson 1987, p. 17, is door het doorwerkte uiterlijk van de werken van mening dat alle waterverftekeningen in Van Goghs atelier gemaakt zijn.

8 Thomson 1987, p. 17, meende ten onrechte dat de tekening in zwart krijt werd opgezet en dat de accentuering van bepaalde elementen met een scherp potlood gedaan zijn.

9 Volgens Heenk 1995, p. 150, gebruikte Van Gogh hetzelfde papier voor F 1402 JH 1280, F 1403 JH 1281, en F 1410 JH 1286. Zie ook noot 6.

10 Het papier waarop de potloodstudies zijn gemaakt (cats. 315 en 316) was helemaal ongeschikt: het is twee maal zo dun als het papier dat voor Weg langs de verdedigingswerken *werd gebruikt. Thomson 1987, p. 17, zag het papier aan voor stevig aquarelpapier.*

11 Heenk 1994, p. 37, identificeerde het papier op basis van de letters als Glaslan. Vergelijkbare krulletters zijn aangetroffen bij cats. 291 en 313. Deze resten zijn vergeleken met het complete Lalanne-watermerk zoals dat zichtbaar is in het vel waarop cats. 250 en 275 getekend zijn.

12 Thomson 1987, pp. 18 en 20; Parijs 1988, p. 134; Heenk 1994, p. 37; Heenk 1995, p. 150; Martigny 2000, p. 293.

13 Thomson 1987, p. 18, vond het om twee redenen niet aannemelijk dat Van Gogh de Porte St.-Ouen weergaf: ten eerste omdat er geen bewijs is dat hij zo noordelijk van Parijs werkte en ten tweede omdat de hoek waaronder de weg de poort in werkelijkheid kruiste niet overeenkwam met de weergegeven situatie. Welke hoek de weg in de tekening maakt, is echter niet te zeggen. Hoewel er geen werken uit St.-Ouen zijn overgeleverd, weten we door uitlatingen van Signac wel dat Van Gogh daar werkte. Zie hiervoor Coquiot 1923, p. 140.



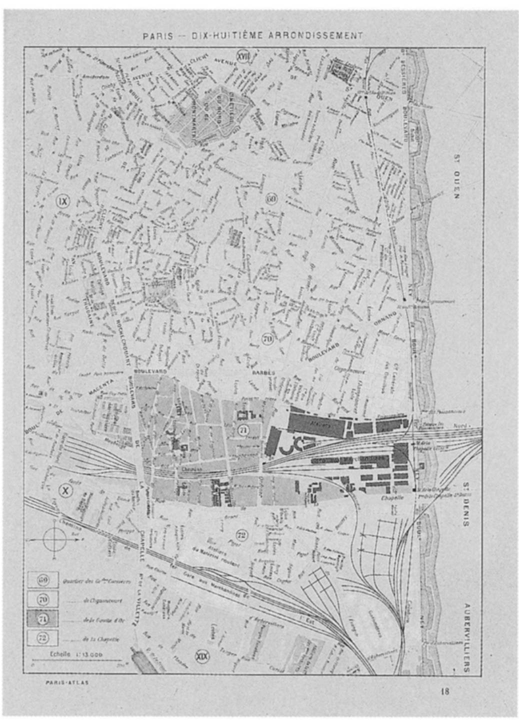
317 Weg langs de verdedigingswerken

1882 weten we dat ze er al stonden in de tijd dat Van Gogh er tekende (*afb. 317d*). De fabriekspijpen die zich aan de horizon links van dit gebouw bevinden, binnen de ommuring, zouden kunnen behoren tot een fabrieksterrein achter de Porte de la Chapelle St.-Denis. Wat het ommuurde terrein links van de weg voorstelt, is niet bekend. De identificatie van de Porte St.-Ouen wordt bevestigd door de richting van de schaduwen: de slapende mensen en de parasols doen vermoeden dat Van Gogh hier op het heetst van de dag zat te werken. De zon zal dan in het zuiden hebben gestaan en schaduwen in noordelijke richting hebben geworpen.

Er is wel geopperd dat de waterverftekeningen de invloed tonen van gouaches die Camille Pissarro in dezelfde zomer maakte.[16] Van Gogh zou deze gezien moeten hebben bij kunsthandel Goupil, waar Theo werkte. Er zijn echter geen aanwijzingen dat Theo voor september 1887 in gouaches van Pissarro handelde.[17]

De combinatie van helder kleurgebruik, sterke dieptewerking, levendige penseelvoering en fijn tekenwerk maakt van de serie waterverftekeningen van de *fortifications* geslaagde en aantrekkelijke werken. Hoewel geen van de bladen gesigneerd is, zal Van Gogh ze zeer waarschijnlijk verkoopbaar hebben geacht.

14 Met dank aan André Roussard en Gérard Jouhet.
15 Fernand Bournon, Paris-Atlas, Parijs 1900, p. 183.
16 Martigny 2000, p. 293.
17 De eerste gedocumenteerde aankoop van een gouache van Pissarro wordt genoemd in een brief van Theo aan Pissarro van september 1887. Zie L.R. Pissarro en L. Venturi, Camille Pissarro. Son art – son œuvre, *Parijs 1939, nr. 1408. Met dank aan Chris Stolwijk.*



317c Plattegrond van het 18de arrondissement. Uit: F. Bournon, *Paris-Atlas*, Parijs 1900.



317d Karl Fichot, *Hôpital Bichat*, 1882. Parijs, Bibliothèque Nationale.

318 Poort in de verdedigingswerken

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood, pen in bruine inkt, transparante en dekkende waterverf, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
24,1 x 31,6 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 420 V/1962
F 1401 JH 1284

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 124, vol. 4, pl. CXLV; Cooper 1955, p. 56; Londen 1968, p. 67, nr. 85; De la Faille 1970, pp. 490, 491, 661; Toronto 1981, p. 105, nr. 6; Amsterdam 1987, p. 448, nr. 2.486; Thomson 1987, pp. 18, 20, 21, 23; Parijs 1988, pp. 134, 135, nr. 48; Otterlo 1990, pp. 193, 213, 228; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 124, 363, 364, vol. 2, pl. CXLV; Heenk 1995, pp. 151, 152, 154; Hulsker 1996, pp. 284, 286.

TENTOONSTELLINGEN
1896 Parijs, geen cat. bekend [niet te koop]? (mogelijk cat. 317); 1914-15 Amsterdam, nr. 127; 1923 Utrecht, nr. 28; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1926 München, nr. 2103 (niet te koop); 1927-28

Poort in de verdedigingswerken is een van de vier waterverftekeningen die Van Gogh in de zomer van 1887 van de *fortifications* maakte. Hij koos hier niet, zoals in de drie andere (zie *cat. 317*), een gezicht *langs* de verdedigingsmuur, maar één recht er *op*, daar waar deze door een poort wordt onderbroken. Behalve in compositie wijkt deze tekening ook in formaat, papier en tekenmaterialen af van de drie in het vorige catalogusnummer genoemde werken.

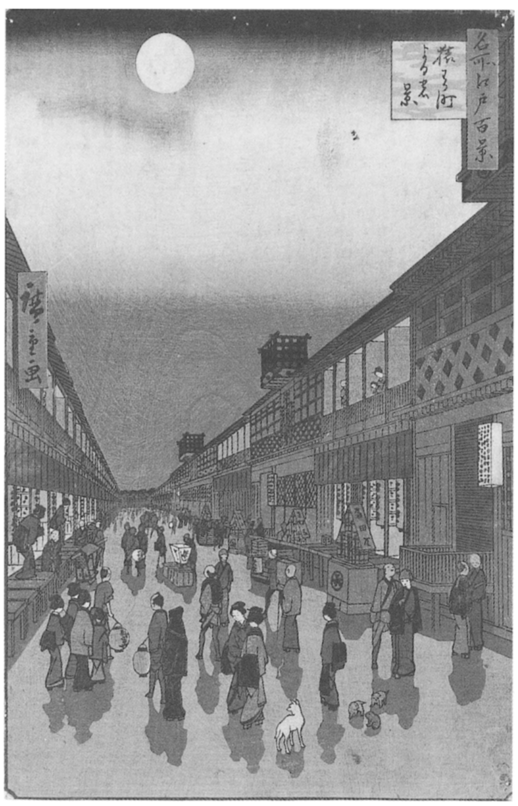
Van Gogh zat bij het maken van deze tekening op de hoek van de toegangsweg tot de stad en de wat hoger gelegen weg langs de verdedigingwerken.[1] Hij begon met het schetsen van een eerste, precieze opzet in potlood op een vrij stevig vel velijn papier dat gezien de kartelrand aan de bovenzijde waarschijnlijk afkomstig was uit een tekenblok.[2] Om het moeilijke perspectief van deze compositie goed te treffen, maakte hij gebruik van een perspectiefraam, wat blijkt uit de verticale potloodlijnen die langs de linker- en rechterrand zichtbaar zijn en de diagonale lijn die vanuit de linkerbenedenhoek de voorstelling in loopt.[3]

Na de voltooiing van de opzet werkte Van Gogh de tekening nauwkeurig uit in bruine inkt. Als laatste bracht hij kleur aan met waterverf die hij soms dekkend, soms transparant gebruikte. De nauwgezetheid waarmee hij de inkt aanbracht, de precieze penseelvoering waarmee hij figuren, paardentram en bomen kleur gaf en bovenal de kleurnotities die hij met potlood op diverse plekken maakte, doen vermoeden dat de inkt en waterverf pas in het atelier werden toegevoegd.[4] Hij schreef 'violet' op de linkermuur, 'jaune' in het gras boven op de rechtermuur en 'rose' in de linkerbenedenhoek. De laatste aanduiding komt niet overeen met de huidige kleur van de waterverf; dat is een moeilijk definieerbare tint, die doet vermoeden dat het materiaal verkleurd is.[5]

Op de toegangsweg die de gracht kruist bevindt zich een dertigtal figuurtjes, ongewoon veel voor een werk van Van Gogh. Ook de precisie waarmee hij ze tekende, met arceringen en gekleurde kleding, is uitzonderlijk. Door het ontbreken van schaduwen lijken de figuren geen contact te maken met de straat. Rechts tegen de muur staat een tolhuisje met daarvoor een paardentram. Bij de achterkant van de tram staan mensen in de rij om in te stappen. Uit de gele kleur van het gras op de *fortifications* is af te leiden dat Van Gogh deze tekening wat later in de zomer maakte dan de drie andere waterverfbladen; daar is het gras immers nog groen.

De sterke compositie met de diagonaal lopende lijnen van de weg en de telegraaflijnen, de verdeling in kleurvlakken die oorspronkelijk waarschijnlijk sterker van kleur waren, en de aanwezigheid van veel kleine figuurtjes doen de invloed van Japanse prenten vermoeden (*afb. 318a*). Ook in de schilderijen die hij in de zomer van 1887 maakte, werd deze invloed steeds duidelijker.[6]

Bij welke poort Van Gogh zich precies opstelde, is niet met zekerheid vast te stellen. Op basis van overeenkomsten als het tolhuisje en de paardentram is wel geconcludeerd dat hier dezelfde poort is weergegeven als in *Weg langs de verdedigingswerken (cat. 317)*.[7] Omdat de locatie van dat laatste werk ten onrechte werd aangezien voor de muur bij de Porte de Clichy, is het ook deze poort die veelal in verband is gebracht met *Poort in de verdedigingswerken*.[8] Maar zowel het tolhuisje als de tram, en ook de hekken langs de weg, zijn niet uniek voor de Porte de Clichy: de verschillende lijnen van de tram kruisten de verdedigingsmuur op 19 plaatsen, en tolhuisjes en hekken ston-



318a Utagawa Hiroshige, *Honderd gezichten op beroemde plaatsen in Edo: Nachtelijk gezicht op de theaterstraat Saruwakacho*, 1856-59. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Berlijn, nr. 47; 1928 Wenen & Hannover, nr. 47; 1929 Amsterdam, nr. 44; 1929-30 Rotterdam, nr. 31; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 26, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 187; 1932 Manchester, nr. 64; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 45; 1947 Parijs, nr. 46; 1947 Genève, nr. 47; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 135; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 84 en nr. 85; 1948-49 Den Haag, nr. 239; 1952 Delft, nr. 273; 1953 Zürich, nr. 65; 1953 Den Haag, nr. 54; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 93; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 90; 1954-55 Bern, nr. 130; 1955 Antwerpen, nr. 237; 1955 Amsterdam, nr. 136; 1957 Nijmegen, nr. 47; 1957-58 Stockholm, nr. 56, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 116; 1959-60 Utrecht, nr. 78; 1960 Enschede, nr. 32; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 112; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 112; 1963 Amsterdam, nr. 99; 1963 Humlebaek, nr. 89; 1964 Washington & New York, nr. 89; 1965 Charleroi & Gent, nr. 56; 1966 Parijs & Albi, nr. 36; 1967 Lille & Zürich, nr. 38; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 35; 1968 Luik, nr. 35; 1968-69 Londen, nr. 85; 1969 Humlebaek, nr. 15; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, Philadelphia & Columbus, nr. 16; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 84; 1971-72 Parijs, nr. 161; 1972 Bordeaux, nr. 54; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 60; 1977 Parijs, zonder nr.; 1981 Toronto & Amsterdam, nr. 6; 1988 Parijs, nr. 48; 1990 Otterlo, nr. 161.

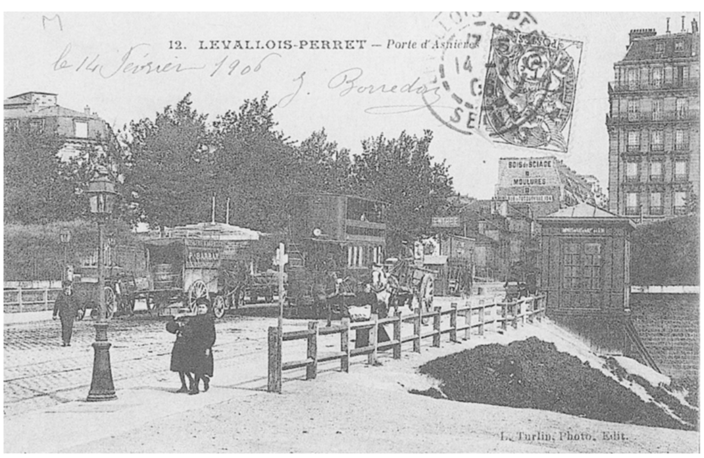


318 Poort in de verdedigingswerken

den ook bij andere poorten (*afb. 318b*).[9] Tevens zou bij een zelfde locatie het apartementengebouw op het werk dat hier behandeld wordt, zichtbaar moeten zijn geweest op *Weg langs de verdedigingswerken.* Het hoge gebouw dat daar is afgebeeld is een ander gebouw: het staat niet *voor*, maar *achter* de toegangsweg en is met de voorgevel naar de *fortifications* gebouwd.

Uit deze verschillen kan worden afgeleid dat de twee waterverftekeningen zeer waarschijnlijk niet bij dezelfde poort tot stand zijn gekomen. De richting van de schaduwen wijzen op een poort aan de noordwestzijde van de stad, ervan uitgaande dat dit zomerse tafereel in de middag werd getekend en de zon dus in het zuiden of zuidwesten stond. Dit is tevens de kant van de stad waar Van Gogh woonde en waar hij door wandelde op weg naar de Seine en de daaraan gelegen stadjes. Er waren aan die zijde vier poorten die ook gebruikt werden door de tram: Porte de Neuilly, Porte de Champerret, Porte de Courcelles en Porte de Clichy. Alleen bij de laatste bevond zich binnen de muren een terrein waartoe de rokende fabriekspijpen behoord kunnen hebben die Van Gogh rechts van het grote appartementengebouw weergaf, namelijk het terrein van de Chemin de Fer de Rouen. Het is dus goed mogelijk dat Van Gogh in deze tekening, zoals eerder al – maar dan om verkeerde redenen – werd geopperd, toch de Porte de Clichy heeft weergegeven.[10]

Hoewel *Poort in de verdedigingswerken* niet gesigneerd is, zal Van Gogh deze en de andere waterverftekeningen die hij die zomer maakte zeer waarschijnlijk als verkoopbaar werk hebben gezien.[11]



318b Foto van de Porte d'Asnières, ca. 1906. Amsterdam, Van Gogh Museum.

1 Dat de weg langs de verdedigingsmuur hoger was gelegen dan de toegangswegen is zichtbaar op cat. 317.

2 Zo'n ribbelrand komt ook voor bij cats. 304 en 320.

3 Deze verticale lijnen kwamen overeen met de randen van het raam. De diagonale lijn volgde een draad die tussen de linkerbenedenhoek en rechterbovenhoek van het raam was gespannen. Horizontale of verticale lijnen zijn niet aangetroffen; mogelijk zijn ze door Van Gogh uitgegumd.

4 Heenk 1995, p. 151, meent dat alleen de waterverf in het atelier is aangebracht.

5 Slechts in twee andere Parijse tekeningen maakte hij kleurnotities: cats. 312 en 314.

6 Hij schilderde toen onder meer de drie kopieën van Japanse prenten, zie aanhangsel 1.

7 Parijs 1988, p. 134.

8 Zie voor de locatie cat. 317. De Porte de Clichy is geopperd door Thomson 1987, pp. 18, 20 en Parijs 1988, p. 134. In Toronto 1981 wordt beweerd dat de waterverftekeningen alle vier op dezelfde locatie zouden zijn ontstaan, bij de Porte de Clichy of bij de Porte de St.-Ouen.

9 Op een plattegrond van Parijs uit 1884, afgebeeld als schutblad voor- en achterin, zijn de tramlijnen aangegeven; inv. BVG 16239, collectie Van Gogh Museum, Amsterdam.

10 Volgens Toronto 1981, p. 105, behoren de schoorstenen tot de fabrieken van Clichy, maar die had Van Gogh niet voor, maar achter zich toen hij deze tekening maakte.

11 Zie ook cat. 317.

319 Toegangspoort van de Moulin de la Galette

JUNI-SEPTEMBER 1887

Potlood, pen in zwarte inkt, transparante en dekkende waterverf, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
31,6 x 24,0 cm
Blinddrukstempel: VIDALON-LES ANNONAY ; ANC[NE] MANUF[RE] CANSON & MONTGOLFIER, afgesneden door boven- en onderrand
Niet gesigneerd

Inv. d 148 V/1962
F 1406 JH 1277

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1931-62 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 125, vol. 4, pl. CXLVII; Londen 1968, p. 67, nr. 84; De la Faille 1970, pp. 492, 661, 662; Amsterdam 1987, p. 448, nr. 2.482; Richard 1988, pp. 19, 20; Otterlo 1990, pp. 193, 215, 228; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 125, 364, 365, vol. 2, pl. CXLVII; Heenk 1995, pp. 153, 154; Hulsker 1996, pp. 282, 284, 285.

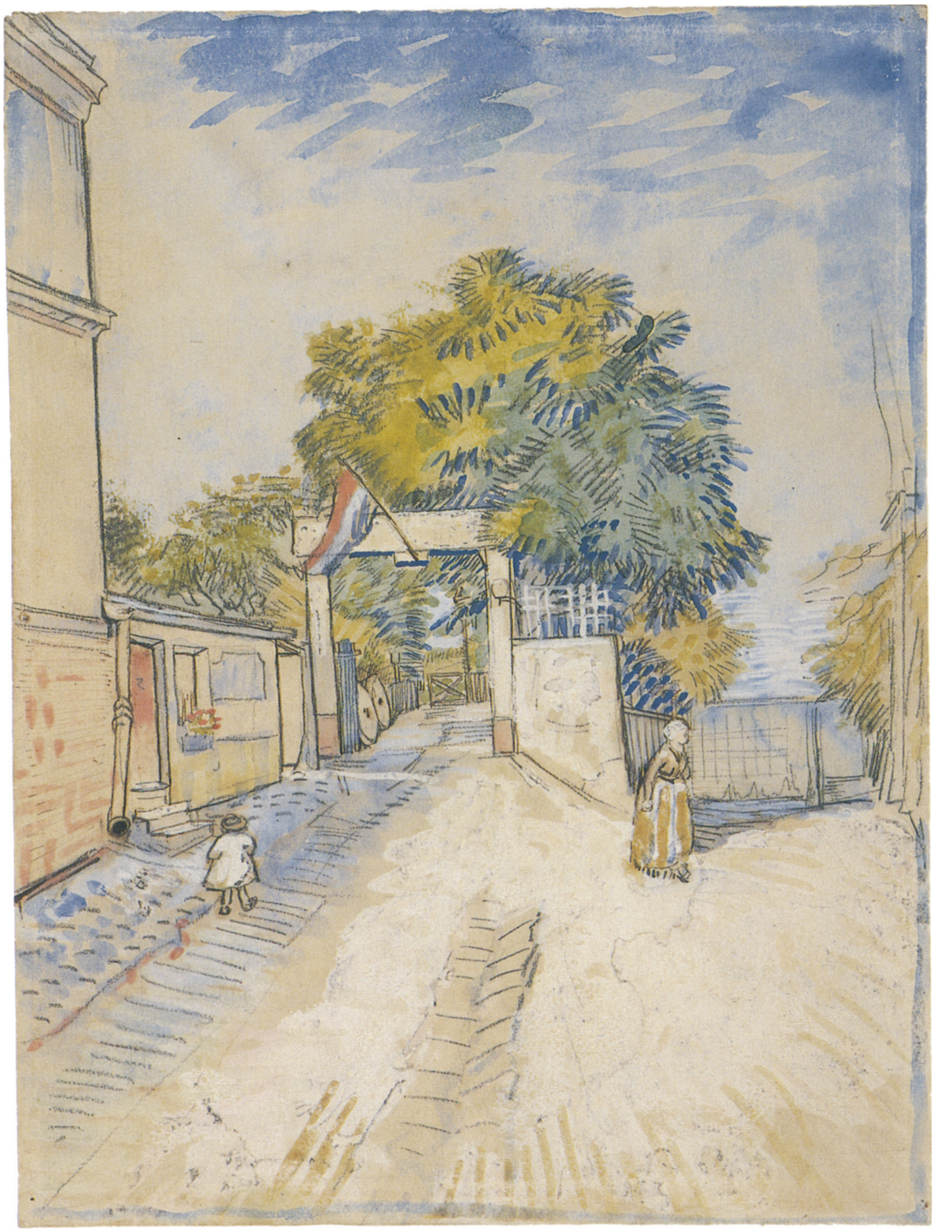
TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 364 [*f*225]; 1927-28 Berlijn, nr. 50; 1928 Wenen & Hannover, nr. 50; 1929 Amsterdam, nr. 45; 1929-30

Tot de zeven waterverftekeningen die Van Gogh in de zomer van 1887 maakte, behoren behalve de hiervoor behandelde vier tekeningen van de verdedigingswerken, drie bladen die op Montmartre ontstonden.[1] Twee van die tekeningen, *Toegangspoort van de Moulin de la Galette (cat. 319)* en *Schuurtje met zonnebloemen (cat. 320)*, hebben door hun onderwerp en de afsnijding van de compositie een intiem karakter. In *Uitzicht vanaf Montmartre (afb. 319a)*, het derde blad, toont Van Gogh een wijds uitzicht zoals dat gezien kon worden vanaf de noordwestzijde van de heuvel. Dit zonnige tafereel toont een straatje dat zich splitst: rechts loopt het iets naar beneden en wordt daar afgesloten door een hek, links komt het uit op een poort die voorzien is van een vlag. Het is opmerkelijk dat Van Gogh hier de Nederlandse in plaats van de Franse vlag heeft weergegeven; waarschijnlijk heeft hij zich gewoon vergist. Achter de poort bevinden zich bomen en struiken en staan twee molenstenen opgesteld. Op de weg, die in het midden voorzien is van een goot, loopt een kind in de richting van de poort; de vrouw op de scheiding van de wegen lijkt de poort te zijn uitgekomen.

De aanwezigheid van de vlag is lange tijd gezien als een teken van Frankrijks nationale feestdag, *le 14 Juillet* en werd als zodanig gebruikt voor een nauwkeuriger datering van de tekening.[2] Dat in Parijs de vlag niet alleen op deze dag uithing, blijkt uit de, niet altijd zomerse, voorstellingen van de molen Le Blute-fin waarop veelal ook een vlag is te zien. Mogelijk diende vlaggen in die tijd als markering van een recreatieoord.[3]

Het is lange tijd onduidelijk geweest waar Van Gogh dit tafereel tekende. Met de publicatie van een oude foto van precies dezelfde plek nam Pierre Richard in 1988 alle twijfel weg *(afb. 319b)*.[4] De foto toont niet alleen de poort, maar ook het lage huisje links ervan en de molenstenen erachter, maar – door een iets afwijkend standpunt – ook de achterzijde van de Blute-finmolen. Deze molen is door Van Gogh niet weergegeven omdat hij waarschijnlijk wegviel achter het hoge gebouw aan de linkerrand van de tekening. Door de molen op de foto kan de locatie vastgesteld worden als het steegje dat toegang gaf tot het terrein van de Moulin de la Galette met zijn molens, *guinguette*, danszaal en uitzichtpunt.[5] Het straatje, dat de naam chemin des Deux-Frères had, is verdwenen toen men in 1912 begon met de aanleg van de avenue Junot.[6]

Van Gogh schetste de voorstelling eerst met brede potloodlijnen, werkte



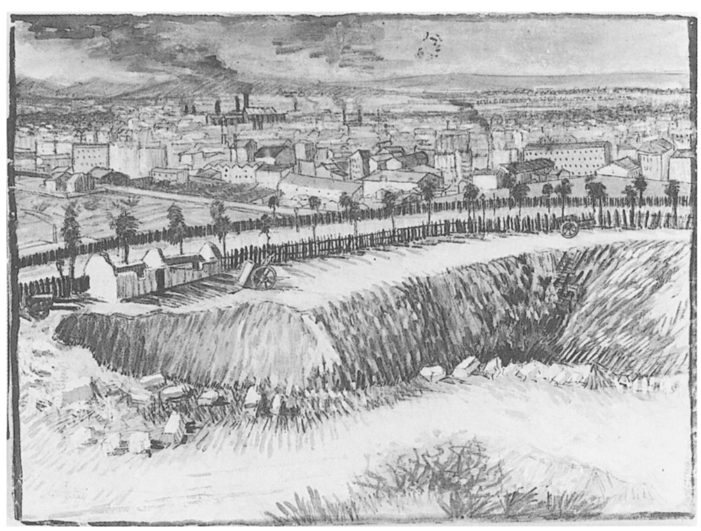
319 Toegangspoort van de Moulin de la Galette

Rotterdam, nr. 32; 1930 Laren, nr. 44; 1930-31 Arnhem, Groningen, Leeuwarden & Enschede, resp. geen cat. bekend, nr. 27, geen cat. bekend; 1931 Amsterdam, nr. 186; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 46; 1947 Parijs, nr. 47; 1947 Genève, nr. 48; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 136; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 85 en nr. 86; 1948-49 Den Haag, nr. 240; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1952 Delft, nr. 274; 1953 Zürich, nr. 66; 1953 Den Haag, nr. 55; 1953 Otterlo & Amsterdam, nr. 97; 1953-54 Saint Louis, Philadelphia & Toledo, nr. 92; 1954-55 Bern, nr. 131; 1955 Antwerpen, nr. 238; 1955 Amsterdam, nr. 137; 1955-56 Liverpool, Manchester & Newcastle-upon-Tyne, nr. 105; 1957 Nijmegen, nr. 48; 1957-58 Stockholm, nr. 58, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1958-59 San Francisco, Los Angeles, Portland & Seattle, nr. 118; 1959-60 Utrecht, nr. 79; 1960 Enschede, nr. 33; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 122; 1961-62 Baltimore, Cleveland, Buffalo & Boston, nr. 113; 1962-63 Pittsburgh, Detroit & Kansas City, nr. 113; 1963 Humlebaek, nr. 90; 1964 Washington & New York, nr. 90; 1965 Charleroi & Gent, nr. 57; 1966 Parijs & Albi, nr. 37; 1967 Lille & Zürich, nr. 39; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 36; 1968 Luik, nr. 36; 1968-69 Londen, nr. 84; 1969 Humlebaek, nr. 16; 1969-70 Los Angeles, Saint Louis, Philadelphia & Columbus, nr. 17; 1970-71 Baltimore, San Francisco & Brooklyn, nr. 85; 1971-72 Parijs, nr. 162; 1972 Bordeaux, nr. 55; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 61; 1975 Malmö, nr. 61; 1976

daarna sommige elementen – zoals de gevel links, de regenpijp en de molenstenen – uit met pen in inkt en bracht ten slotte kleur aan met waterverf. De oorspronkelijk roze voorgrond heeft nu een vlekkerig voorkomen. Dit is het gevolg van de ongelijkmatige verbleking van het roze pigment en de oxidatie van het door de waterverf gemengde loodwit die zwarte vlekken heeft veroorzaakt. Het blauw in de lucht schilderde Van Gogh met soepele zigzaglijnen. Met de blauwe schaduwrand links op de straat gaf hij tegenwicht aan de zwaardere partijen in het rechterbovengedeelte van de tekening. Langs de rechter- en benedenrand trok Van Gogh met blauwe verf een kader. Waarom hij deze niet ook aan de andere zijden plaatste, zoals hij wel deed bij *Uitzicht vanaf Montmartre (afb. 319a)*, is niet duidelijk.

Net als in *Poort in de verdedigingswerken (cat. 318)* en *Schuurtje met zonnebloemen (cat. 320)* maakte Van Gogh bij de totstandkoming van deze tekening gebruik van een perspectiefraam. Diverse hulplijnen zijn nog gedeeltelijk zichtbaar: een horizontale en een verticale in het midden, twee verticalen langs de linker- en rechterrand, een horizontale aan de onderrand en twee diagonalen die vanuit de benedenhoeken tot het snijpunt in het midden van het blad lopen.

Ondanks het gebruik van dit hulpmiddel is de weergave van het muurtje dat rechts van de poort staat niet geslaagd. De horizontale bovenrand suggereert dat het recht naast de poort staat, zoals ook op de foto te zien is, terwijl de onderrand doet vermoeden dat het er juist dwars op staat. Waarschijnlijk veroorzaakte dit deel van de voorstelling, waar de wegen zich splitsen en de



319a *Uitzicht vanaf Montmartre* (F 1410 JH 1286), 1887. Amsterdam, Stedelijk Museum.

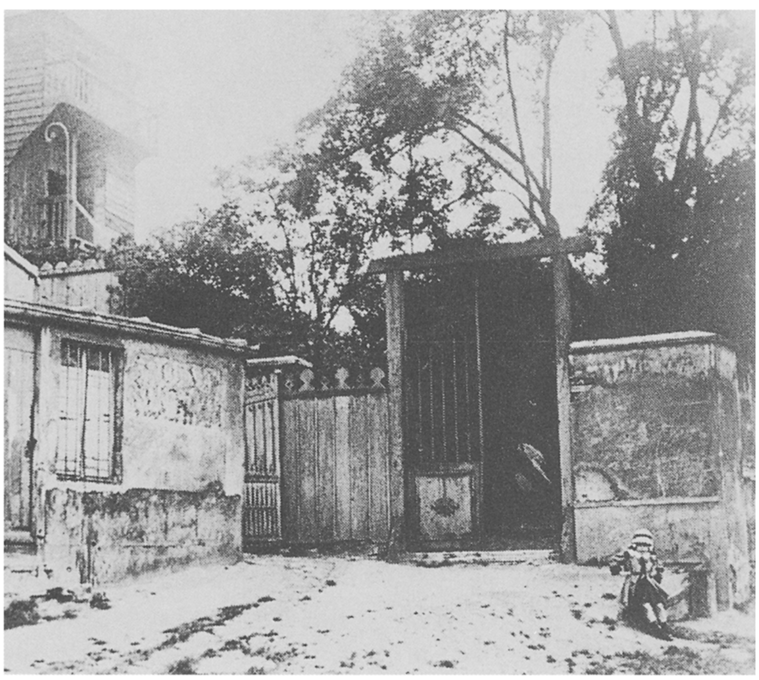
een wat omhoog loopt terwijl de ander juist naar beneden afbuigt, problemen voor Van Gogh. De positionering van de vrouw op de plaats van de splitsing zal daarom vermoedelijk niet toevallig zijn.

Op de foto staat links van de poort nog een schutting, die op de tekening in die vorm en afmetingen niet voorkomt. Waarschijnlijk is deze, en ook de poort die een iets ander uiterlijk heeft, in de circa twintig jaar tussen het ontstaan van de tekening en het maken van de foto veranderd.

Het stevige velijn papier dat Van Gogh voor deze waterverftekening gebruikte, heeft dezelfde afmetingen en dikte als dat van *Schuurtje met zonnebloemen (cat. 320)* en *Poort in de verdedigingswerken (cat. 318)*. Vermoedelijk zijn ze afkomstig uit hetzelfde tekenblok.[7] Evenals het blad met het schuurtje vertoont deze tekening op diverse plaatsen langs de randen meerdere kleine speldengaatjes. Of Van Gogh het papier opprikte voordat hij met de tekening begon of juist na de voltooiing ervan is niet meer te achterhalen. Er is geen olieverfschilderij met deze voorstelling bekend waarvoor de waterverftekening als hulpmiddel gediend kan hebben. Net als *Schuurtje met zonnebloemen* maakt dit blad bovendien de indruk een voltooid en op zichzelf staand kunstwerk te zijn.

Stockholm & Oslo, nr. 61; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 46; 1990 Otterlo, nr. 163.

1 *Zie cats. 317 en 318 voor de tekeningen van de verdedigingswerken en de datering van de werken.*
2 *De vroegste vermeldingen van deze datum in de titel zijn te vinden bij De la Faille 1928 en Meier-Graefe 1928; de titel* 14 Juillet *werd vervolgens tot in de jaren vijftig gebruikt.*
3 *Zie ook cat. 313.*
4 *Richard 1988, pp. 19, 20.*
5 *Een tweede toegang tot het terrein van Moulin de la Galette bevond zich in de rue Lepic. Zie voor meer informatie over dit terrein, cat. 292.*
6 *Hillairet 1963, pp. 588, 589.*
7 *Zie voor een uiteenzetting over de overeenkomsten en verschillen in het papier van deze tekeningen, cat. 320.*



319b Foto van de toegangspoort van de Moulin de la Galette, ca. 1908. Uit: Richard 1988, p. 20.

320 Schuurtje met zonnebloemen

AUGUSTUS-SEPTEMBER 1887

Potlood, pen in bruine inkt, transparante en dekkende waterverf, op velijn papier
Sporen van hulplijnen
31,6 x 24,1 cm
Blinddrukstempel: VIDALON-LES ANNONAY ; ANC[NE] MANUF[RE] CANSON & MONTGOLFIER, afgesneden door boven- en onderrand
Niet gesigneerd

Inv. d 352 V/1962
F 1411 JH 1305

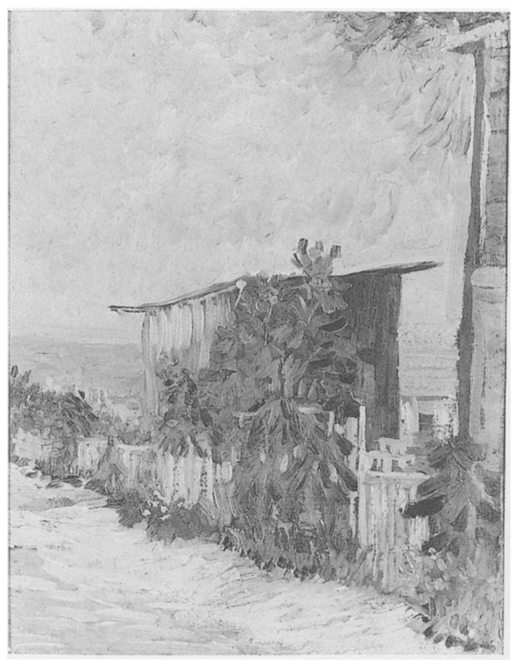
HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 127, vol. 4, pl. CXLVII; Cooper 1955, p. 58; Londen 1968, p. 67, nr. 86; New York 1984, p. 36; De la Faille 1970, pp. 493, 662; Amsterdam 1987, p. 449, nr. 2.488; Otterlo 1990, pp. 193, 228; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 127, 366, vol. 2, pl. CXLVII; Heenk 1995, pp. 153, 154; Hulsker 1996, pp. 288, 290, 291.

TENTOONSTELLINGEN
1896 Parijs, geen cat. bekend [niet te koop]; 1905 Amsterdam 1, nr. 353 [*f*175]; 1914-15 Amsterdam, nr. 153; 1923 Utrecht, nr. 24; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1927-28 Berlijn, nr. 46; 1928 Wenen & Hannover, nr. 46; 1928 Parijs, nr. 48; 1930 Laren, nr. 39; 1937

Voor het tekenen van *Schuurtje met zonnebloemen* koos Van Gogh een plekje tussen de volkstuintjes op de noordwestelijke helling van Montmartre (*afb. 236a*). Langs het gebouwtje bevindt zich een pad waarop een kind loopt. Aan de rechterrand van het blad is een stukje te zien van een hoge schuur met een raam. Links in de achtergrond is met veel aandacht een gezicht weergegeven op een van de buitenwijken met hun fabrieken, Clichy of St.-Ouen.

Van Gogh tekende de voorstelling, net als in de andere waterverftekeningen, eerst in potlood. Hij maakte daarbij gebruik van een perspectiefraam, zoals blijkt uit diverse potloodlijnen: een horizontale langs de onderrand, een verticale langs de linkerrand en ook één in het midden van de voorgrond. Bij het middelpunt is een diagonaal potloodlijntje zichtbaar. Het is goed mogelijk dat de rand van de schuur die door de rechterzijde wordt afgesneden, samenvalt met een derde verticale lijn. Die rand heeft namelijk



320a *Schuurtje met zonnebloemen* (F264a JH 1306), 1887. San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco.



320 Schuurtje met zonnebloemen

Parijs, nr. 66; 1937 Oslo, nr. 29; 1938 Kopenhagen, nr. 20; 1945 Amsterdam, zonder nr.; 1946 Stockholm, Gotenburg & Malmö, nr. 34; 1946 Kopenhagen, nr. 36; 1946-47 Luik, Brussel & Mons, nr. 49; 1947 Parijs, nr. 50; 1947 Genève, nr. 51; 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow, nr. 138; 1948 Bergen & Oslo, resp. nr. 87 en nr. 88; 1948-49 Den Haag, nr. 244; 1953 Zürich, nr. 70; 1955 Antwerpen, nr. 239; 1955 Amsterdam, nr. 138; 1957-58 Leiden & Schiedam, nr. 63; 1958 Mons, nr. 64; 1958-59 Washington, New York, Minneapolis, Boston, Cleveland & Chicago, nr. 146; 1963 Parijs, nr. 33; 1966 Parijs & Albi, nr. 40; 1967 Lille & Zürich, nr. 42; 1967-68 Dallas, Philadelphia, Toledo & Ottawa, nr. 39; 1968 Luik, nr. 39; 1968-69 Londen, nr. 86; 1971-72 Parijs, nr. 165; 1972-73 Straatsburg & Bern, nr. 62; 1975 Malmö, nr. 62; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 62; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 55; 1990 Otterlo, nr. 162.

dezelfde afstand tot de zijkant van het papier als de lijn langs de linkerrand. Een ondersteuning voor deze veronderstelling is de lijn die midden in de voorgrond te zien is: deze ligt precies tussen beide lijnen in.

De opzet in potlood werd uitgewerkt met pen in inkt; pas daarna voegde Van Gogh kleur aan de voorstelling toe met waterverf. In de luchtpartij heeft de oxidatie van loodwit ertoe geleid dat er zwarte vlekken zijn ontstaan.[1] Doordat het papier nat werd toen de waterverf werd aangebracht, is de inkt op sommige plekken gaan vloeien. Vooral in de hoge schuur is dit goed zichtbaar.

Het stevige papier dat Van Gogh voor deze tekening gebruikte, is in afmetingen en dikte gelijk aan dat van *Poort in de verdedigingswerken (cat. 318)* en *Toegangspoort van de Moulin de la Galette (cat. 319)*. Waarschijnlijk zijn ze afkomstig uit hetzelfde tekenblok, maar omdat er verschil bestaat tussen de randen en niet alle bladen een blinddruk hebben, kan dit niet met zekerheid worden vastgesteld.[2] De rechterrand van *Schuurtje met zonnebloemen* is geribbeld en langs de linkerrand is een deel van de blinddruk VIDALON-LES ANNONAY ♠ ANC^NE^ MANUF^RE^ CANSON & MONTGOLFIER zichtbaar. Van Gogh gebruikte grote, losse vellen van hetzelfde papier voor catalogusnummers 301-303.

De tekening heeft in de hoeken meerdere, opvallend fijne gaatjes, die waarschijnlijk zijn ontstaan toen Van Gogh het blad met een speld ergens opprikte.[3] Het is niet meer te achterhalen in welke fase en waarop Van Gogh het vastzette: vóór het tekenen op een tekenplank of ná het voltooien aan de muur thuis. Er bestaat een schilderij van dezelfde locatie *(afb. 320b)* maar de verschillen in compositie maken het onwaarschijnlijk dat de tekening als voorstudie heeft gefungeerd; Van Gogh stond toen dichter bij de schuur en draaide zich er meer naar toe. Bovendien maakt de waterverftekening de indruk van een voltooid en op zichzelf staand kunstwerk.

In de late zomer van 1887 nam Van Gogh voor het eerst zonnebloemen op in zijn werk. De bloemen, die later zelfstandige onderwerpen zouden worden, ontstijgen in geen van die schilderijen en tekeningen de rol van bijwerk.[4]

1 Dit verschijnsel wordt beschreven in cat. 317.

2 Bij cat. 319 ontbreekt de geribbelde rand en cat. 318 heeft geen blinddruk.

3 Ze zijn fijner dan de gaatjes die ontstaan bij het gebruik van punaises. Ook cat. 319 vertoont deze gaatjes.

4 De drie schilderijen en twee tekeningen zijn allemaal op Montmartre ontstaan. Het betreft de tekening die hier behandeld wordt, het verwante schilderij (afb. 320a), cat. 321, F 388v JH 1307 en F 810 JH 2109.

321 Wandelend paar

Evenals catalogusnummers 287, 300 en 322 is dit zomerse tafereel getekend op de achterkant van een menukaart c.q. rekening van restaurant Du Chalet.[1] Ook deze voorstelling ontstond in 1887, wat kan worden afgelezen aan de vlotte wijze van tekenen. De hoog opgeschoten en deels al uitgebloeide zonnebloemen wijzen erop dat de tekening in de late zomer gemaakt moet zijn, in augustus of september.

De locatie is – zonder veel nauwkeurigheid – geïdentificeerd als een plek op de fortificaties waar Van Gogh tekende (zie *cats. 315-318*), met een uitzicht over de westelijke voorsteden.[2] Aan de juistheid van die identificatie moet echter getwijfeld worden omdat de man en vrouw op een hoog gelegen plek lijken te lopen. De gebouwen links liggen duidelijk in de diepte, en de fortificaties waren niet zo hoog dat ze een dergelijk uitzicht zouden kunnen bieden. Het ligt daarom meer voor de hand dat hier een landelijke plek op de heuvel van Montmartre is weergegeven, die – de ondergaande zon in aanmerking genomen – een uitzicht bood over het westelijke deel van de stad. Door de schetsmatigheid van het geheel valt er geen duidelijker uitspraak over de topografie te doen. Het ging Van Gogh vooral om een sfeertekening. De gebouwen van de grote, drukke stad dienden daarbij vermoedelijk als contrast voor het rustieke karakter van de eigenlijke voorstelling, en nauwkeurigheid was daarbij van weinig belang. Of er meer symboliek in de voorstelling gezocht mag worden is twijfelachtig: de zon en zonnebloemen zouden vooral in Arles betekenisvolle elementen in Van Goghs werk worden; hier dienen ze vooral om het karakter van een mooie zomeravond tot uitdrukking te brengen, weg van het grootstedelijke rumoer.[3]

De tekening is in potlood uitgevoerd en werd een keer over de breedte opgevouwen. De vouw, die over het midden loopt, is vanwege zijn smoezeligheid goed zichtbaar.

Augustus-september 1887

Potlood op velijn papier
13,6 x 21,0 cm
Niet gesigneerd
Verso: menukaart van Grand Bouillon-Restaurant Du Chalet

Inv. d 143 V/1962
SD 1720 JH 1308

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Amsterdam 1987, p. 449, nr. 2.489; Thomson 1987, pp. 18, 24; De la Faille 1992, vol. 1, p. 459, vol. 2, pl. CCLIV; Heenk 1995, p. 155; Hulsker 1996, pp. 288, 291.

Tentoonstellingen
Geen.

1 *Zie voor informatie over dit restaurant cat. 287. De rekening op de achterzijde van* Wandelend paar *bedroeg 1,50 francs.*

2 *Thomson 1987, p. 24.*

3 *Richard Thomson ziet een zelfde soort symboliek in de voorstelling, en stelt dat hier 'the working class at ease' is uitgebeeld. Ibidem.*



321 Wandelend paar

322 Portret van Père Tanguy

Julien-François Tanguy (1825-1894), beter bekend als Père Tanguy, was handelaar in kunst en schildersbenodigdheden. Hij had een winkel in de rue Clauzel nummer 14 in het negende arrondissement, niet ver van Montmartre en op slechts enkele honderden meters van de rue Laval (de huidige rue Victor-Massé) waar Vincent en Theo enkele maanden woonden voor ze naar de rue Lepic verhuisden. Tanguy was een van de eerste handelaren in impressionisten als Cézanne, Pissarro en Guillaumin, en toonde ook zijn belangstelling voor de jongere generatie door werken van Van Gogh, Bernard en Gauguin in zijn winkel te koop aan te bieden.[1]

Tanguy is door Van Gogh geportretteerd in drie schilderijen en in de hier besproken, spontaan geschetste potloodtekening. Het geeft aan dat Vincent gesteld was op de handelaar, een affectie die wordt bevestigd in meerdere van zijn brieven (waarvan sommige tevens een frappant beeld geven van zijn hartgrondige afkeer van Tanguys vrouw). Toen Van Gogh aan zijn broer Theo vanuit Arles enkele kenschetsen gaf van de postbode Joseph Roulin, stelde hij op waarderende toon vast dat die net als Tanguy een uitgesproken republikein was.[2] Tanguys rustige, evenwichtige karakter gaf Van Gogh vergelijkingen in met de gemoedsrust die hij bij de Nuenense boeren had aangetroffen en met het karakter dat hij de schilder Jean-François Millet toedichtte.[3] In september 1888 sprak hij de verwachting uit dat hij steeds meer als een Japanse schilder zou worden, één met de natuur, en dat hij op rijpe leeftijd zou gaan lijken op Tanguy.[4]

Het vroegste schilderij van Tanguy moet, gezien de weinig vooruitstrevende schildertrant en het vrij donkere palet, in de laatste maanden van 1886 of de eerste maanden van 1887 zijn ontstaan (*afb. 322a*). Tanguys handel in schilderijen was relatief bescheiden; hij voorzag voornamelijk in zijn levensonderhoud door de verkoop van schildersmaterialen. Hij maakte zelf verf in tubes, en de voorschoot die hij in dit vroegste schilderij draagt verwijst naar die bezigheid.

De andere drie werken zijn onderling nauw verwant. Ze tonen Tanguy in een eenvoudige jas en met een strohoed op. In de schilderijen is hij, zittend, vanaf de knieën afgebeeld (*afb. 322b, c*); de tekening is een busteportret. In het blad wordt de achtergrond bepaald door beeldelementen uit twee Japanse prenten, terwijl in de schilderijen meerdere Japanse prenten het fond vormen – in

Oktober-december 1887

Potlood op velijn papier
21,4 × 13,7 cm
Niet gesigneerd
Verso: menukaart van Grand Bouillon-Restaurant Du Chalet

Inv. d 147 V/1962
F 1412 JH 1350

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1928, vol. 3, p. 127, vol. 4, pl. cl; De la Faille 1970, pp. 494, 662; Amsterdam 1987, p. 450, nr. 2.494; Parijs 1988, pp. 166, 167, nr. 64; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 127, 366, vol. 2, pl. cl; Heenk 1995, pp. 155, 156; Hulsker 1996, p. 304.

Tentoonstellingen
1914-15 Amsterdam, nr. 138; 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 245; 1949 Hengelo, geen cat. bekend; 1949 Gouda, geen cat. bekend; 1954-55 Bern, nr. 134; 1955 Antwerpen, nr. 240; 1955 Amsterdam, nr. 139; 1957 Nijmegen, nr. 49; 1957-58 Stockholm, nr. 59, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1962 Londen, nr. 48; 1971-72 Parijs, nr. 166; 1972 Bordeaux,

nr. 56; 1975 Malmö, nr. 64; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 64; 1988 Parijs, nr. 64; 1992 Kyoto & Tokio, nr. 14.

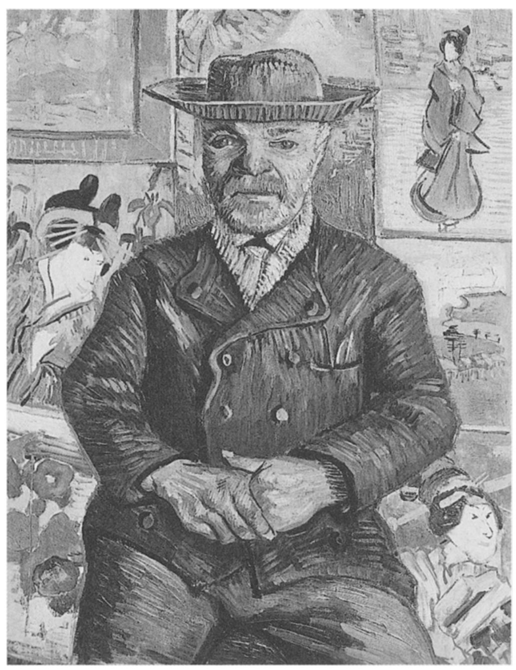
het kleinere doek uit een privé-collectie is daar bovendien een deel van een stilleven van Van Gogh aan toegevoegd.[5] Hoe de schilderijen zich tot elkaar verhouden is duidelijk: zoals wel vaker maakte Van Gogh een tamelijk spontaan geschilderde studie *(afb. 322b)*, om vervolgens hetzelfde onderwerp opnieuw op te nemen in een veel meer doorwerkt en stilistisch meer doordacht schilderij, dat in dit geval bovendien groter van formaat is *(afb. 322c)*.

De verhouding van de tekening tot deze doeken is minder evident. De schets is, evenals catalogusnummers 287, 300 en 321 gemaakt op de achterzijde van een menukaart c.q. rekening van restaurant Du Chalet en heeft daardoor slechts bescheiden afmetingen. De matige kwaliteit van het papier en het geringe aantal details maken het verder onaannemelijk dat het een voorstudie was die daadwerkelijk gebruikt werd bij het schilderen. Waarschijnlijker is dat het als een soort notitie gezien moet worden, als een gedachte die werd vastgelegd op het eerste het beste stuk papier binnen handbereik en die vervolgens in de twee schilderijen werd uitgewerkt. Een andere mogelijkheid is dat Van Gogh een wat afwijkend idee beproefde: in tegenstelling tot de schilderijen, waar de achtergrond door prenten wordt gevormd die weliswaar te groot, maar duidelijk als zodanig herkenbaar zijn uitgebeeld, ontbreekt een dergelijke verwijzing bij het tafereel op de achter-

1 Zie voor Père Tanguy onder meer Welsh-Ovcharov 1976, pp. 213, 214; Parijs 1988, pp. 340, 341; Distel 1990, pp. 41-43.
2 Zie brieven 656/516, 659/B14 en 663/520.
3 Brief 663/520.
4 'Ici j'aurai de plus en plus une existence de peintre japonais vivant bien dans la nature en petit bourgeois. Alors tu sens bien que cela est moins lugubre que les decadents. Si j'arrive à vivre assez vieux je serai quelque chose comme le père Tanguy.' Brief 689/540.
5 F 383 JH 1339.



322a *Portret van Père Tanguy* (F 263 JH 1202), 1886-87. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.



322b *Portret van Père Tanguy* (F 364 JH 1352), 1887. Particuliere collectie.

grond van de tekening; zonder kennis van de schilderijen zou de gedachte aan een prent mogelijk zelfs niet opkomen. Dat tafereel is over de volle breedte van de voorstelling weergegeven, en het is goed mogelijk dat Van Gogh hier de illusie van een werkelijk Japans landschap heeft willen wekken in plaats van een decoratieve achtergrond te maken. Dat verklaart wellicht een detail waarin de tekening afwijkt van de doeken: aan Tanguy is hier een Japans tintje gegeven door de vrijwel dichtgeknepen ogen; in de geschilderde versies zijn zijn ogen gewoon geopend. De kunsthandelaar is daarmee getransformeerd tot Japanner – een artistieke ingreep die vergelijkbaar is met de manier waarop Van Gogh zichzelf in Arles zou uitbeelden in zijn *Zelfportret als bonze*[6] – en hij bevindt zich in een toepasselijke omgeving.

De achtergrond is samengesteld door onderdelen van twee prenten van Hiroshige te combineren. Dat hier Hiroshige's *Fuji gezien van de Sagamirivier (afb. 322d)* werd gebruikt, is al eerder gepubliceerd,[7] zij het dat Van Gogh elementen toevoegde die daar niet op voorkomen. De zwerm vogels die voor de Fuji langs vliegt is daarvan het meest opvallend en is mogelijk ontleend aan een andere houtsnede van Hiroshige, *Het laagveen van het drijvende eiland in de Fujimoerassen (afb. 322e)*. Weliswaar bevindt deze prent zich niet in de collectie van Vincent en Theo die thans in het Van Gogh Museum bewaard wordt,[8] maar de overeenkomsten met de tekening

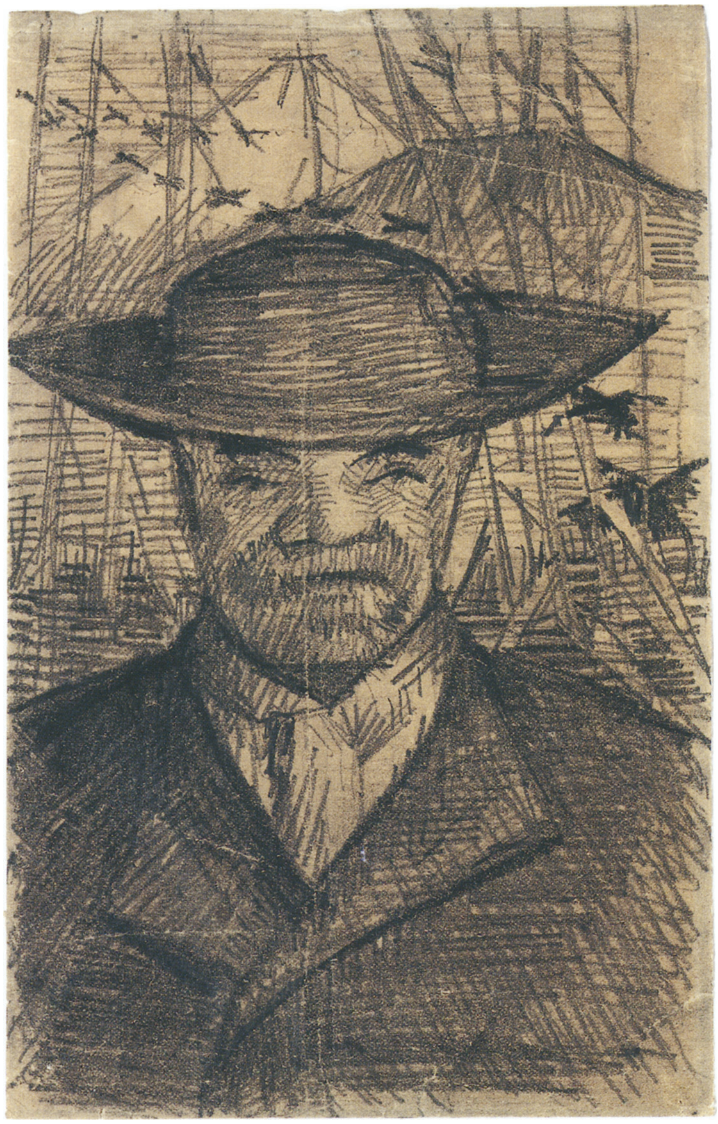
6 *F 476 JH 1581. Een bonze is een Japanse priester.*

7 *Arles 1999, p. 19. In deze catalogus worden de prenten op de achtergrond van de schilderijen alle geïdentificeerd.*

8 *Een exemplaar ervan, n 520 V/1986, bevindt zich weliswaar in het Van Gogh Museum, maar werd in 1986 verworven dankzij een schenking.*



322c *Portret van Père Tanguy* (F 363 JH 1351), 1887. Parijs, Musée Rodin.



322 Portret van Père Tanguy

zijn evident genoeg om te vermoeden dat ze daar ooit wel deel van uitmaakte, of dat Van Gogh haar in ieder geval goed kende. Niet alleen de combinatie van Fuji en vogels wijst daar op; ook zijn in het water aan weerszijden van Tanguys hoofd korte grasachtige stengels te zien die op deze prent voorkomen, en niet op de andere.

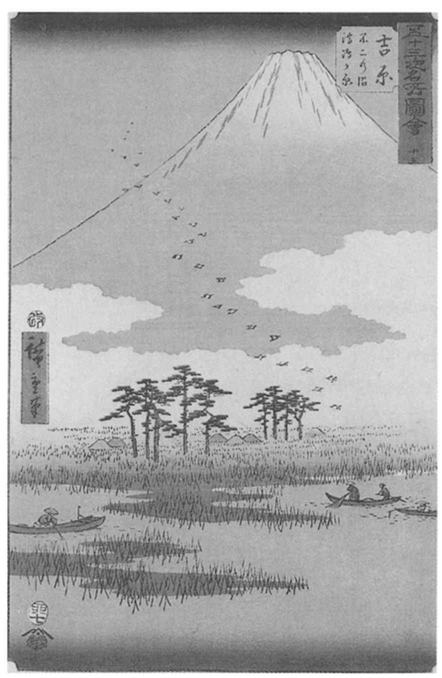
De schilderijen zijn door meerdere auteurs inhoudelijk geïnterpreteerd, en die duidingen gaan ook op voor de tekening met zijn beperktere, maar sterk vergelijkbare iconografie. Of men de voorstelling nu ziet als een eerste notitie van een idee dan wel als een wat afwijkende variant van de voorstelling op de doeken, maakt daarbij geen wezenlijk verschil.

John House wees op de associaties die Van Gogh had betreffende Tanguy, Japan en gemoedsrust.[9] Hij vergeleek verder de houding van Tanguy met die van Japanse boeddha's die Van Gogh in het Musée Guimet in Parijs zou kunnen hebben gezien, een pose waarmee hij dan tot uitdrukking wilde brengen dat Tanguy een innerlijke toestand had bereikt waar hij ook zelf naar streefde. Tsukasa Kōdera werkte de invloed van het traditionele boeddhatype verder uit, maar zag de betekenis van de gehele voorstelling in een iets ander licht: Emile Bernard benadrukt in zijn herinneringen aan Tanguy dat de verfhandelaar en Van Gogh een diep menselijk socialisme gemeen hadden, en volgens Kōdera geven de schilderijen van Tanguy uitdrukking aan een utopistisch ideaal dat

9 Zie noot 3. House wijst in Londen 1979, nr. 98, net als meerdere auteurs na hem, op een uitspraak van Van Gogh in brief 642/506. Volgens Van Gogh zou Tanguy groot gelijk hebben als hij zijn onhebbelijke vrouw om het leven zou brengen. Dat deze dat niet doet levert hem de vergelijking op met Socrates, christelijke martelaren en slaven uit de oudheid. Die passage is echter dermate doortrokken van sarcasme dat ze met enige reserve moet worden bezien.



322d Utagawa Hiroshige, *Fuji gezien vanaf de Sagamirivier*, 1858. Amsterdam, Van Gogh Museum.



322e Utagawa Hiroshige, *Het laagveen van het drijvende eiland in de Fujimoerassen*, 1855. Amsterdam, Van Gogh Museum.

daarbij aansluit.[10] Carol Zemel ging nog verder in haar interpretatie: zij stelde dat in de iconografie van de portretten 'Montmartre becomes Japan, Montmartre (the holy hill of martyrs) becomes Mount Fuji, and the socialist color merchant becomes a smiling sage at the center of a harmonized utopia of gender, nature and color decor'.[11]

Duidelijk is dat Van Gogh met het portret van de sociaal bewogen, innerlijk zo harmonieuze Tanguy tegen de achtergrond van een door Japanse prenten – of een illusoir landschap – gesymboliseerd Utopia uitdrukking geeft aan zijn geloof in hogere waarden die de mens sturen en hoop geven voor een betere wereld, die schril afsteekt tegen de moderne tijd.

De tekening zou zonder de schilderijen niet makkelijk te dateren zijn. Vooral het doek in het Musée Rodin heeft een zo ver ontwikkelde stijl, dat het laat in 1887 moet zijn ontstaan. Dat geldt ook voor deze kleine tekening. In november-december van dat jaar organiseerde Van Gogh een tentoonstelling van eigen werk en dat van ander jonge kunstenaars in restaurant Du Chalet.[12] Er is gesuggereerd dat de tekening – immers gemaakt op een menu/rekening van dat etablissement – bij die gelegenheid ter plekke ontstond.[13] Waarom Van Gogh een dergelijke, op essentiële punten afwijkende, schets van zijn eigen werk zou maken is echter moeilijk te verklaren.

De voorstelling is niet zeer uitgewerkt, maar evenmin is het een oppervlakkige schets. Van Gogh tekende genoeg details om bijvoorbeeld de 'combinatie'-prent op de achtergrond te kunnen duiden, maar beperkte zich verder tot hoofdlijnen in dit goed getroffen, spontaan geschetste portret in potlood. Het blad is ergens op vastgeprikt geweest, zoals af te leiden is aan punaisegaten midden boven en rechts- en linksonder, en heeft her en der vouwen.[14]

10 Kôdera 1990, pp. 53, 54; Kôdera's duiding werd door hem in enigszins andere bewoordingen ook geformuleerd in de meer uitvoerige inleiding tot Amsterdam 1991, pp. 19-24. Zie ook Bernard 1908, p. 606. Zie voor interpretaties van de schilderijen behalve de hierna genoemde auteurs ook – onder andere: Amsterdam 1990, nr. 32; Orton 1971, pp. 7-10; Amsterdam 1978, pp. 16, 17; Parijs 1988, nrs. 64, 65; Roskill 1970, p. 81; Toronto 1981, nr. 8.

11 Zemel 1997, pp. 201-05; het citaat op p. 204.

12 Zie de inleiding en cat. 287.

13 Parijs 1988, nr. 64.

14 Ook in dit geval is aan de achterzijde een rekening opgemaakt, met een totaalbedrag van 1,25 francs. Vergelijk cats. 287, 300 en 321.

Aanhangsels

Aanhangsel 1
Overtrektekeningen voor schilderijen

Van Goghs experimenten met aan de Japanse kunst ontleende artistieke inzichten leidden onder meer tot drie geschilderde kopieën *(afb. 1.1a-c)*. Voor twee daarvan stonden houtsneden van Hiroshige (1797-1858) model *(afb. 1.1d* en *e)*, voor het derde en grootste werk maakte hij gebruik van een illustratie in een speciale aflevering van het tijdschrift *Paris illustré* en van enkele Japanse prenten *(afb. 1.1f)*. De schilderijen vertonen een avant-gardistische benadering van penseelstreek en kleurgebruik die een datering in de tweede helft van 1887 rechtvaardigt. Voor het overbrengen van de voorstellingen op doek gebruikte Van Gogh overtrektekeningen, die dus in dezelfde tijd ontstonden *(nrs. 1.1* en *1.2)*.

De twee hier besproken bladen bleven bewaard, maar ongetwijfeld heeft er een vergelijkbaar hulpmiddel bestaan voor het kopiëren van Hiroshiges *De Grote Brug bij Atake in de regen (afb. 1.1d)*. Dergelijke werken hebben geen enkele artistieke pretentie en kunnen zelfs



1.1a *De Grote Brug bij Atake in de regen (naar Hiroshige)* (F 372 JH 1297), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



1.1b *Het Pruimenboomtheehuis bij Kameido (naar Hiroshige)* (F 371 JH 1296), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.

niet als (voor)studies beschouwd worden; daarom worden ze hier buiten het eigenlijke corpus van tekeningen behandeld.

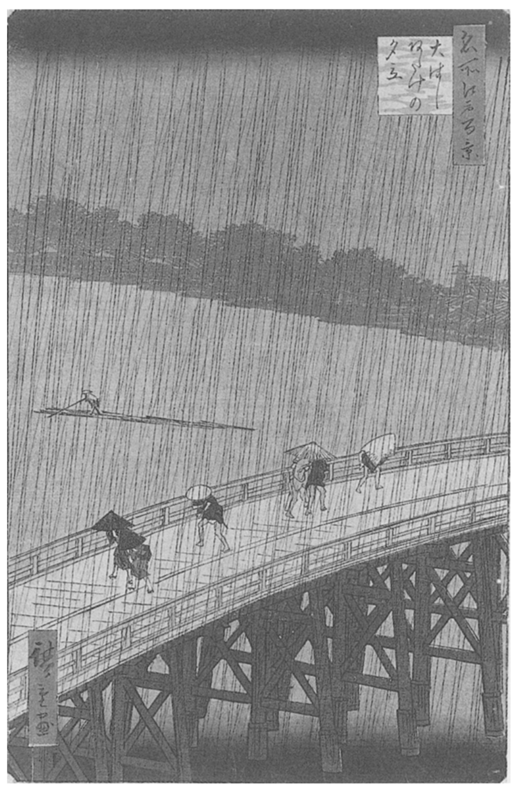
Beide tekeningen zijn gemaakt op overtrekpapier. Toen Van Gogh het gebruikte moet het redelijk transparant zijn geweest, al doet het gebrek aan details in de voorstellingen vermoeden dat de doorzichtigheid nooit bijster groot is geweest. In de loop van de jaren nam die eigenschap door vergeling verder af, en bij een restauratie omstreeks 1992 verdween ze noodzakelijkerwijs geheel toen het brosse papier moest worden voorzien van een steunblad van Japans papier.

Voor het overtrekken van *Het Pruimenboomtheehuis bij Kameido (afb. 1.1e)* bracht Van Gogh eerst een raster in potlood aan op het overtrekpapier *(nr. 1.1)*; dit raster is op verschillende plaatsen – vooral beneden – groter dan het kader van de voorstelling. De lijnen van het raster hebben een onderlinge afstand van circa 1,3 centimeter, wat overeenkomt met een halve duim of inch.[1] Van Gogh heeft ze later genummerd in inkt, aan de benedenzijde ook in potlood. Hij zette de contouren van de boom op de voorgrond, vooral van de stam en van de meest prominente takken, zwaar aan met pen in inkt; de omtrekken van de bomen op het middenplan

1 Hoewel in Frankrijk (evenals in Nederland) het metrieke stelsel sinds het begin van de negentiende eeuw was ingevoerd, bleven oude lengtematen als de duim (die van streek tot streek in lengte varieerde, maar ongeveer gelijk was aan de huidige inch van 2,54 cm) tot ver in de twintigste eeuw gangbaar bij ambachtslieden.



1.1c *Oiran (naar een illustratie naar Keisai Eisen)* (F 373 JH 1298), 1887. Amsterdam, Van Gogh Museum.



1.1d Utagawa Hiroshige, *De Grote Brug bij Atake in de regen*, 1857. Amsterdam, Van Gogh Museum.



1.1 Overtrektekening van Hiroshige,
Het Pruimenboomtheehuis bij Kameido



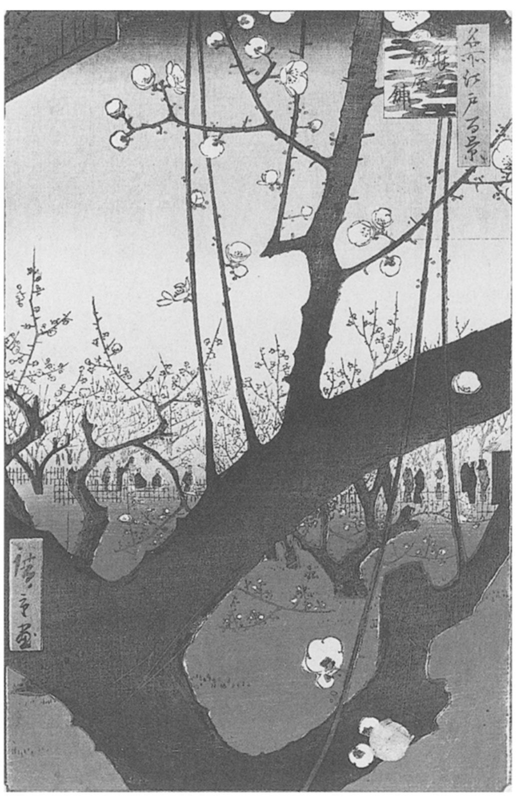
1.2 Overtrektekening van het omslag van *Paris-illustré. Le Japon*

liet hij iets lichter, en de figuurtjes en het theehuis op de achtergrond schetste hij met dunne, rudimentaire lijnen. In de lucht loopt een smalle, gearceerde horizontale band waarmee Van Gogh aangaf waar het rood van de avondlucht overging in een lichter gedeelte. Een dergelijke band is ook te zien ter hoogte van de horizon, waar de lichte kleuren van lucht en bloesems plaats maken voor het groen van het gras. Na het kopiëren van de voorstelling in verf zou Van Gogh nog decoratieve teksten aan het schilderij toevoegen die hij ontleende aan andere prenten.[2]

De rechterbovenhoek van het blad ontbreekt, waardoor tevens een stuk van ruim vijf bij tien centimeter uit de voorstelling is verdwenen. Langs de bovenrand en rechts beneden zijn delen van de marges afgebroken. Op de meeste plaatsen vallen de breuken samen met potloodlijnen, wat erop wijst dat het papier tijdens het tekenen al breekbaar was en door de harde potloodpunt beschadigd raakte. Bij de onderste horizontale breuklijn van de thans verdwenen rechterbovenhoek schoot het potlood door het papier heen, en veroorzaakte daarbij een streep op de prent die eronder lag.

2 Zie daarvoor Van Bremen-Ito/Van Rappard-Boon 1992, pp. 15-18. De schilderijen die gemaakt werden met de hier behandelde overtreksels als steun, zullen worden behandeld in het tweede deel van de bestandscatalogus van Van Goghs schilderijen in het Van Gogh Museum.

3 Zie New York 1984, nr. 5.



1.1e Utagawa Hiroshige, *Het Pruimenboomtheehuis bij Kameido*, 1857. Amsterdam, Van Gogh Museum.



1.1f Omslag van *Paris illustré. Le Japon*, mei 1886. Amsterdam, Van Gogh Museum.

Van Gogh ontleende de voorstelling van een Japanse courtisane aan een illustratie naar een houtsnede van Keisai Eisen (1791-1848), *Oiran (afb. 1.1f)*. Deze sierde in mei 1886 het omslag van *Paris illustré. Le Japon*, en was spiegelbeeldig ten opzichte van het origineel. Van Gogh nam vermoedelijk eerst de omtreklijnen van de illustratie over op zijn papier, want het raster blijft overal keurig binnen dat kader *(nr. 1.2)*. Het raster is onderverdeeld in blokken van circa 2,6 centimeter (1 duim of inch) die door dunnere lijnen weer horizontaal en verticaal gehalveerd zijn. Alle lijnen zijn in potlood, een nummering ontbreekt in dit geval. Op enkele belangrijke snijpunten, zoals bij de hand, bracht Van Gogh diagonale snijdende lijnen aan. Hij trok de voorstelling na in potlood, en versterkte vervolgens de contouren van kleding, hand, kapsel en gezicht in zwarte inkt. Binnen de contourlijnen van de kimono gaf hij slechts contrastrijke kleurovergangen aan.

Net als bij het andere blad zijn ook in dit geval de randen, vooral links en beneden, beschadigd geraakt. De voorstelling, die maar iets meer dan de rechterhelft van het papier beslaat, werd alleen aan de benedenrand aangetast.

Van Gogh gebruikte Keisai Eisens courtisane voor het centrale deel van het schilderij, en omgaf haar aan alle zijden met decoratieve randen die hij eveneens ontleende aan Japanse prenten.[3]

1.1 Overtrektekening van Hiroshige *Het Pruimenboomtheehuis bij Kameido*

JULI-DECEMBER 1887
Potlood, pen in inkt, op overtrekpapier
38,3 × 26,2 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 772 V/1962
F – JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Amsterdam 1987, p. 449, nr. 2.492; Heenk 1995, p. 157.

TENTOONSTELLINGEN
Geen.

1.2 Overtrektekening van het omslag van *Paris illustré. Le Japon*

JULI-DECEMBER 1887
Potlood, pen in inkt, op overtrekpapier
39,4 × 26,3 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 773 V/1962
F – JH –

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Amsterdam 1987, p. 450, nr. 2.493; Heenk 1995, p. 157.

TENTOONSTELLINGEN
1998-99 Washington & Los Angeles, zonder nr.; 2000 Amsterdam, zonder cat.

Aanhangsel 2

Afgewezen werken

Na de bestudering van de 124 Antwerpse en Parijse tekeningen in deze catalogus (de aanhangsels inbegrepen), bleken zes werken niet langer aan Van Gogh toegeschreven te kunnen worden. In de meeste gevallen betreft het tekeningen waarvan de authenticiteit niet eerder betwijfeld werd, waarschijnlijk omdat ze via de familiecollectie in het museum terecht zijn gekomen. Het zijn dan ook geen vervalsingen – geen van de werken is bijvoorbeeld gesigneerd. Het gaat om verkeerde toeschrijvingen. Meest voor de hand liggend is dat de hier behandelde bladen door schenking aan of ruil met Vincent in de verzameling van de broers terecht is gekomen.

Zittend vrouwelijk naakt

De tekening *Zittend vrouwelijk naakt (nr. 2.1)* is vervaardigd op een groot vel stevig velijn papier dat in afmetingen en dikte vergelijkbaar is met het blad waarop Van Gogh in Antwerpen twee studies van zittende mannen maakte *(cats. 223, 224)*. Stijl en techniek hebben echter niets met Van Gogh van doen. De tekenaar koos voor houtskool, een materiaal dat Van Gogh alleen voor een eerste opzet en in combinatie met andere materialen gebruikte en waar hij verder niet graag mee werkte.[1] In de tekening ligt zeer sterk de nadruk op de contour, die opgebouwd is uit slappe, gebogen lijnen. Van Goghs figuur- en gipsstudies kenmerken zich daarentegen juist door de opzet vanuit de volumes en de voor hem karakteristieke, stevige en enigszins hoekige lijnvoering *(cats. 219-224)*.[2] Ook de wijze waarop de neus en de mond van de vrouw zijn weergegeven – met drie horizontale streepjes – komt bij Van Gogh niet voor. Verder zijn de voeten en de hand die de vrouw voor haar borst houdt bijzonder slecht getroffen. De tekening zal, gezien het onderwerp en het papier, hoogstwaarschijnlijk van een medestudent aan een van de Antwerpse tekenverenigingen afkomstig zijn.

Heuvel van Montmartre

Een werk waarvan de toeschrijving al eens eerder werd betwijfeld, is *Heuvel van Montmartre (nr. 2.2)*. Welsh-Ovcharov nam het, overigens zonder verdere argumentatie, in haar proefschrift op in een lijst van afgeschreven werken.[3] De reden om deze tekening aan Van Gogh toe te schrijven zal, naast de aanwezigheid in de familiecollectie, waarschijnlijk de voorstelling zelf geweest zijn. De heuvel met de drie molens, de Ferme Debray en de moestuintjes komt, bekeken vanuit een vergelijkbare hoek, ook voor in een schilderij van Van Gogh in het Kröller-Müller Museum in Otterlo (F 266 JH 1175). De tekening is gemaakt met twee soorten krijt: de een zwart, de ander zwart met een bruin zweem. De combinatie van deze materialen is ook in het werk van Van Gogh terug te vinden. Wat afwijkt is de voorzichtige, brave teken-

1 Zie Tekeningen 1, inleiding, noot 35.
2 Zie ook de inleiding.
3 Welsh-Ovcharov 1976, p. 236.

4 *De rechterrand van de figuurstudie past aan de rechterrand van de gipsstudie.*
5 *Destremeau 1996, p. 182, noten 33-35.*

stijl en de opbouw van de compositie uit geometrische vormen, zoals kubussen, rechthoeken en driehoeken. Opvallend daarbij is het gebrek aan monumentaliteit waarmee de gebouwen zijn weergegeven. Zo is de molen rechts veel ranker dan hetzelfde bouwwerk in het werk van Van Gogh. In Van Goghs met zwart tekenmateriaal opgezette bladen is tevens meer dynamiek aanwezig door een goed uitgebuit contrast tussen lichte en donkere partijen. Deze tekening echter is zo goed als geheel 'dichtgesmeerd' en is daardoor plat en saai geworden. Voorts komt de wijze waarop de lucht is getekend niet overeen met hoe Van Gogh die vormgaf, en werd aan de voorgrond geen structuur gegeven, iets wat de kunstenaar doorgaans wel deed. Het kan zijn dat de tekening gemaakt is door iemand met wie Van Gogh samen naar het motief zat te werken.

Cormon-studies

Tijdens de bestudering van de figuur- en gipsstudies die Van Gogh in het atelier van Cormon maakte *(cats. 238-271)*, bleken twee tekeningen buiten deze, in uitvoering toch zeer uiteenlopende, groep te vallen: *Staand mannelijk naakt van opzij gezien (nr. 2.3)* en *Venus (nr. 2.4)*. De tekenaar maakte in beide werken op een schoolse manier gebruik van fijne arceringen om volumes te creëren, iets wat niet goed gelukt is, gezien de platheid van met name de benen. De korte, verticale arceringen waarmee in de naaktfiguur de ribben en in de Venus de huidplooien zijn aangeduid, vinden we in het oeuvre van Van Gogh niet terug. Afwijkend is verder de wijze waarop de achtergrond is ingevuld. Bij Van Gogh is die altijd krachtig en zijn arceringen ondanks het gebruik van de doezelaar nog goed zichtbaar, terwijl in deze werken – en dan vooral in de naaktstudie – het fond wollig aandoet. Beide werken zijn bovendien vanuit de contour opgebouwd, terwijl Van Gogh zijn studies doorgaans vanuit de volumes opzette. De tekeningen zijn op twee vellen gemaakt, die oorspronkelijk een heel blad vormden.[4] Het is een soort vergé papier zonder watermerk, dat onregelmatig van dikte is.

Het gipsen beeld, dat ook door Van Gogh getekend werd en waarvan we weten dat er een exemplaar in het atelier van Cormon aanwezig was (zie *cats. 251-271)*, is hier bestudeerd in zwart krijt. De staande man is getekend in potlood en steekt af tegen een donkere achtergrond van gedoezelde houtskool. Van Gogh gebruikte dat laatste materiaal in zijn studies alleen in de eerste opzet. Opmerkelijk is verder dat de bovenste hand waarmee de man een lus vasthoudt heel precies is uitgewerkt, terwijl Van Gogh dit soort partijen meestal alleen globaal schetste (zie *cats. 219* en *249)*. Wat nog extra doet twijfelen aan de toeschrijving aan Van Gogh, is de signatuur die linksonder te zien is en waarvan alleen de beginletter B leesbaar is. Waarschijnlijk zijn beide bladen getekend door een medestudent van Van Gogh aan het atelier van Cormon. De leerlingen die een achternaam beginnend met een 'B' hadden, waren ene Bidault, Joseph Beuzon, Reginald Bottomley, Emile Bernard, Eugène Boch en Ernest Bordes.[5] Met het werk van Bernard lijkt de tekening niet in verband te kunnen worden gebracht (vergelijk *afb. 238a*); van de andere kunstenaars zijn geen vergelijkbare tekeningen bekend.



2.1 Zittend vrouwelijk naakt



2.2 Heuvel van Montmartre



2.3 Staand mannelijk naakt van opzij gezien



2.4 Venus

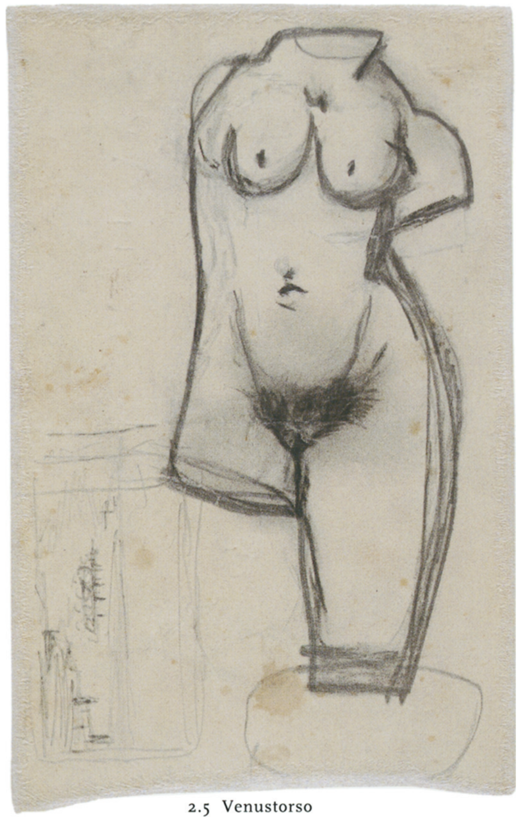
6 *Hulsker 1996, p. 253. De plaatsing van vraagtekens bij sommige werken heeft veel verwarring veroorzaakt omdat de auteur ze niet toegelicht heeft. Ze kunnen zowel op een onduidelijke datering als op een betwijfelde toeschrijving betrekking hebben.*

Venustorso

De potloodschets *Venustorso (nr. 2.5)* bevindt zich op de achterzijde van een gipsstudie van Van Gogh *(cat. 286)* en is altijd beschouwd als een door hem zelf gemaakte tekening. Het is echter niet meer dan een onhandig overtreksel van de tekening die, in blauw krijt, aan de voorzijde van het blaadje staat; de torso is hier dan ook spiegelbeeldig weergegeven. De tekening lijkt, ook door bepaalde toevoegingen, vooral een puberale grap: aan het overtreksel werd met zwart krijt onder meer schaamhaar toegevoegd. Het blaadje stamt uit een van Van Goghs schetsboeken. Het dun geschetste, omkaderde rivierlandschapje in de linker benedenhoek is wel van de hand van Van Gogh.

Treurende vrouw

Treurende vrouw (nr. 2.6) toont een naakte vrouw die, met haar hoofd rustend op haar armen, op de grond zit. Haar houding is vergelijkbaar met die van Van Goghs *Treurende vrouw (cat. 305)*, maar hier is het model van voren gezien. De tekening is gemaakt met snelle, krasserige potloodhalen. Hoewel Van Gogh in Parijs ook enkele tekeningen met vlotte lijnen opzette, zijn die werken stuk voor stuk goed getroffen *(cats. 287, 293-302)*. Dat kan van deze tekening niet gezegd worden: er is hard gezocht naar de juiste contour en het verkort van de armen is zeer slecht getroffen. Het blad is altijd dubbelgevouwen geweest. Op de naar achter gevouwen helft schreef de kunstenaar Arnold Koning (1860-1945): 'Heden middag heb ik mijne schilderijen treggehaald [sic]. Komt u vanavond ook in de Chalet? Ik schrijf dit eigentlijk omdat de vrouw die de kamer schoon maakt dit bepaald verlangt, een voorzichtig wijfje voorwaar. Adieu Koning'. Deze boodschap was zeer waarschijnlijk aan Vincent gericht en zal geschreven zijn na de beëindiging van de tentoonstelling in restaurant Du Chalet die Van Gogh in november/december 1887 organiseerde en waar ook Koning aan deelnam. De vrouw die de expositieruimte schoonmaakte had kennelijk liever dat de schilderijen uit de ruimte verwijderd waren voor zij haar werk kwam doen. Het is goed mogelijk dat de tekening, net als de notitie, van de hand van Koning is; ze zal dan in november of december 1887 gemaakt zijn. Jan Hulsker is de enige die de toeschrijving van deze tekening aan Van Gogh eerder betwijfelde – als het vraagteken achter de datering in zijn oeuvrecatalogus van 1996 tenminste zo mag worden uitgelegd.[6]



2.5 Venustorso



2.6 Treurende vrouw

2.1 Zittend vrouwelijk naakt

EIND JANUARI-EIND FEBRUARI 1886
Houtskool op velijn papier
73,6 × 56,9 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 170 V/1962
F 1368 JH 1015

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
Lettres 1911, pl. XXXIX; De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, vol. 4, pl. CXXXVI; Tralbaut 1969, naast p. 200; De la Faille 1970, pp. 476, 660; Amsterdam 1987, pp. 429, 430, nr. 2.373; Otterlo 1990, p. 184; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, 355, vol. 2, pl. CXXXVI; Heenk 1995, p. 137; Hulsker 1996, pp. 218, 219.

TENTOONSTELLINGEN
1948-49 Den Haag, nr. 230; 1955 Antwerpen, nr. 215; 1956 Haarlem, nr. 48; 1960-61 Montreal, Ottawa, Winnipeg & Toronto, nr. 117; 1986 Amsterdam, zonder cat.; 1990 Otterlo, nr. 131.

2.2 Heuvel van Montmartre

DATERING ONBEKEND
Zwart krijt, zwart krijt met bruin zweem, op vergé papier
31,8 × 47,8 cm
Watermerk: PL BAS
Niet gesigneerd

Inv. d 151 V/1962
F 1398 JH 1174

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 123, vol. 4, pl. CXLIV; De la Faille 1970, pp. 490, 661; Welsh-Ovcharov 1976, p. 236; Van der Wolk 1986, pp. 296, 297; Amsterdam 1987, p. 445, nr. 2.468; Otterlo 1990, p. 202; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 123, 363, vol. 2, pl. CXLIV; Heenk 1995, p. 153; Hulsker 1996, pp. 254, 256.

TENTOONSTELLINGEN
1905 Amsterdam I, nr. 345 [*f*175]; 1910 Leiden, geen cat. bekend; 1914-15 Amsterdam, nr. 133; 1923 Utrecht, nr. 5; 1923 Rotterdam, geen cat. bekend; 1926 München, nr. 2100 (niet te koop); 1948 Amersfoort, geen cat. bekend; 1948 Hilversum, geen cat. bekend; 1948-49 Den Haag, nr. 237; 1953 Zundert, nr. 50; 1953 Hoensbroek, nr. 100; 1955 Antwerpen, nr. 229; 1957 Nijmegen, nr. 46; 1957-58 Stockholm, nr. 50, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg, geen cat. bekend; 1964 Zundert, nr. 21; 1966 Parijs & Albi, nr. 35; 1967 Lille & Zürich, nr. 37; 1971-72 Parijs, nr. 151; 1975 Malmö, nr. 53; 1976 Stockholm & Oslo, nr. 53; 1976-77 Tokio, Kyoto & Nagoya, nr. 53; 1988 Rome, nr. 79; 1990 Otterlo, nr. 150.

2.3 Staand mannelijk naakt van opzij gezien

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Potlood, houtskool, op vergé papier
48,2 × 31,3 cm
Gesigneerd l.o.: B [rest onleesbaar]

Inv. d 46 V/1962
F 1364c JH 1084

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

LITERATUUR
De la Faille 1928, vol. 3, p. 118, als 1364, vol. 4, als 1364, pl. CXXXV; De la Faille 1970, pp. 479, 660; Amsterdam 1987, p. 435, nr. 2.408; Otterlo 1990, pp. 29, 194; De la Faille 1992, vol. 1, pp. 118, als 1364, 354, vol. 2, pl. CXXXV; Heenk 1995, pp. 143, 145, 146; Hulsker 1996, pp. 234, 235.

TENTOONSTELLING
1990 Otterlo, nr. 139.

2.4 Venus

OKTOBER 1886-JANUARI 1887
Zwart krijt op vergé papier
48,4 × 31,1 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 403 V/1962
F 1363e JH 1049

HERKOMST
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting; 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 478, 479, 660; Amsterdam 1987, p. 438, nr. 2.425; De la Faille 1992, vol. 1, p. 352, vol. 2, pl. ccxxxii; Heenk 1995, pp. 143, 144; Hulsker 1996, pp. 228, 229.

Tentoonstellingen
Geen.

2.5 Venustorso

Datering onbekend
Potlood, zwart krijt, op velijn papier
20,8 × 13,0 cm
Niet gesigneerd
Keerzijde van cat. 286

Inv. d 140 V/1962
SD 1716v JH 1074

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1962 Vincent van Gogh Stichting (bekrachtigd in 1982); 1962-73 bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Van der Wolk 1986, pp. 142, 144; Amsterdam 1987, p. 442, nr. 2.449; De la Faille 1992, vol. 1, p. 459, vol. 2, pl. ccliii; Heenk 1995, p. 148; Hulsker 1996, pp. 230, 232, 233.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 34.

2.6 Treurende vrouw

November-december 1887

Potlood op vergé papier
33,0 × 39,5 cm
Niet gesigneerd

Inv. d 141 V/1962
SD 1717 JH 1163

Herkomst
1890-91 T. van Gogh; 1891-1925 J.G. van Gogh-Bonger; 1925-62 V.W. van Gogh; 1973 permanent bruikleen aan het Van Gogh Museum, Amsterdam.

Literatuur
De la Faille 1970, pp. 584, 672; Amsterdam 1987, p. 445, nr. 2.465; De la Faille 1992, vol. 1, p. 459, vol. 2, pl. ccliii; Heenk 1995, p. 158; Hulsker 1996, pp. 250, 253.

Tentoonstelling
1962 Londen, nr. 35.

Tentoonstellingen

1896 PARIJS Galerie Vollard, november
Titel onbekend (geen cat. bekend)
b 1437 V/1962

1897 GRONINGEN Groningsch Museum, maart-april
Titel onbekend (geen cat. bekend)
b 2187 V/1982, b 5423 V/1996

1905 AMSTERDAM I Stedelijk Museum, 15 juli-1 september
Tentoonstelling Vincent van Gogh
b 2192 V/1982, b 5423 V/1996, De la Faille 1992
AMSTERDAM II Stedelijk Museum, ca. 15 augustus-1 september (aanvulling op 1905 Amsterdam I)
Tentoonstelling Vincent van Gogh
b 2192 V/1982, De la Faille 1992, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 21-8-1905

1906 ROTTERDAM Kunstzalen Oldenzeel, 26 januari-28 februari
Tentoonstelling Vincent van Gogh
b 5426 V/1996
MIDDELBURG Sociëteit Sint Joris, 25 maart-1 april
Tentoonstelling van werken van Vincent van Gogh (verzameling mevr. Cohen Gosschalk) (zonder cat.)
b 5439 V/1996, b 5443 V/1996, b 5446 V/1996
BERLIJN instelling onbekend, december
Zwölften Kunstausstellung der Berliner Secession, Zeichnende Künste
b 3923 V/1989, 1905 Amsterdam I

1909-10 MÜNCHEN Brakl, oktober-december; FRANKFURT Frankfurter Kunstverein, januari; DRESDEN Galerie Ernst Arnold, februari-maart; CHEMNITZ Kunstsalon Gerstenberger, april
Vincent van Gogh
b 2181 V/1982, b 3851 V/1989, b 3871 V/1989, b 3902 V/1989, 1905 Amsterdam I
BERLIJN Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 27 november-9 januari
Neunzehnten Ausstellung der Berliner Secession, Zeichnende Künste
b 2203 V/1982

1910 LEIDEN Het Leidsche Volkshuis, 14 november-sluitingsdatum onbekend
Schilderijen en tekeningen van Van Gogh (geen cat. bekend)
b 2198 V/1982, 1905 Amsterdam I

1911 AMSTERDAM Larensche Kunsthandel, 16 juni-juli
Tentoonstelling van schilderijen, aquarellen en teekeningen van Vincent van Gogh
b 5479 V/1996, 1905 Amsterdam I

1911-12 HAMBURG Galerie Commeter, 10 november-maart
Titel onbekend (geen cat. bekend)
b 3817 V/1989, 1905 Amsterdam I

1912 DEN HAAG Artz en De Bois, juli-augustus; AMSTERDAM Kunsthandel C.M. van Gogh, najaar
Tentoonstelling van teekeningen door Vincent van Gogh

1914-15 AMSTERDAM Stedelijk Museum, 22 december-12 januari
Teekeningen door Vincent van Gogh. Uit de verzameling van mevrouw J. van Gogh-Bonger en den heer V.W. van Gogh
De la Faille 1992

1920 NEW YORK Montross Gallery, 23 oktober-december
Vincent van Gogh exhibition
b 6242 V/1996

1923 UTRECHT Vereeniging 'Voor de Kunst', 28 januari-25 februari
Vincent van Gogh. Teekeningencollectie van Mevr. J. van Gogh-Bonger
1923 Rotterdam, De la Faille 1992
ROTTERDAM Rotterdamsche Kunstkring, 15 maart-2 april
Vincent van Gogh. Teekeningencollectie van Mevr. J. van Gogh-Bonger (geen cat. bekend)
1905 Amsterdam, 1914-15 Amsterdam, De la Faille 1992, Gemeentearchief Rotterdam

1926 AMSTERDAM Stedelijk Museum, 15 mei-15 juni
Vincent van Gogh tentoonstelling ter gelegenheid van het internationale jeugdfeest der S.J.I.
MÜNCHEN Glaspalast, 1 juni-3 oktober
I. Allgemeine Kunst-Ausstellung

1926-27 LONDEN The Leicester Galleries, 26 november-6 januari
Vincent van Gogh exhibition
b 5959 V/1996

1927-28 BERLIJN Otto Wacker, 6 december-1 februari
Vincent van Gogh. Erste grosse Ausstellung seiner Zeichnungen und Aquarelle

1928 WENEN Neue Galerie, februari-maart; HANNOVER Kestner-Gesellschaft, 3-25 april
Vincent van Gogh. Aquarelle und Handzeichnungen
PARIJS Galerie Dru, 23 juni-12 juli
Aquarelles, dessins et pastels de Van Gogh (1853-1890)

1929 AMSTERDAM Stedelijk Museum, 19 oktober-17 november
Teekeningen en aquarellen door Vincent van Gogh

1929-30 ROTTERDAM Rotterdamsche Kring, 21 december-12 januari
Teekeningen en aquarellen door Vincent van Gogh uit het bezit van den heer Ir. V.W. van Gogh te Laren

1930 LAREN Openbare Leeszaal, 4-30 september
Teekeningen van Vincent van Gogh

1930-31 ARNHEM De Korenbeurs, 12-26 december; GRONINGEN Pictura, Groote Societeit, 4-19 januari; LEEUWARDEN Friesch Museum, 24 januari-8 februari; ENSCHEDE Openbare Leeszaal, 13-25 februari
Tentoonstelling van teekeningen, aquarellen en schilderijen door Vincent van Gogh (Arnhem, Leeuwarden en Enschede geen cat. bekend)
ASM

1931 AMSTERDAM Stedelijk Museum, 2 mei-sluitingsdatum onbekend
Vincent van Gogh. Werken uit de verzameling van Ir. V.W. van Gogh, in bruikleen afgestaan aan de Gemeente Amsterdam

1932 MANCHESTER Manchester City Art Gallery, 13 oktober-27 november
Vincent van Gogh. Loan collection of paintings & drawings

1937 PARIJS Les nouveaux musées, Quai de Tokio, juni-oktober
La vie et l'oeuvre de Van Gogh
OSLO Kunstnernes Hus, 3-24 december
Vincent van Gogh. Malerier, tegninger, akvareller

1938 KOPENHAGEN Charlottenborg, januari
Vincent van Gogh. Malerier, tegninger, akvareller

1945 AMSTERDAM Stedelijk Museum, 14 september-1 december
Vincent van Gogh

1946 STOCKHOLM Nationalmuseum, 8 maart-28 april; GOTENBURG Göteborgs Konstmuseum, 3-26 mei; MALMÖ Malmö Museum, 29 mei-16 juni
Vincent van Gogh. Utställning anordnad till förmån för svenska hollandshjälpen
KOPENHAGEN Charlottenborg, 22 juni-14 juli
Vincent van Gogh. Udstilling af malerier og tegninger

1946-47 LUIK Musée des Beaux-Arts, 12 oktober-3 november; BRUSSEL Palais des Beaux-Arts, 9 november-19 december; MONS Musée des Beaux-Arts, 27 december-januari
Vincent van Gogh

1947 PARIJS Musée de l'Orangerie, 24 januari-15 maart
Vincent van Gogh
GENÈVE Musée Rath, 22 maart-20 april
172 oeuvres de Vincent van Gogh (1852-1890)
b 6793 V/1996, 1947 Parijs
BAZEL Kunsthalle Basel, 11 oktober-23 november
Vincent van Gogh 1853-1890

1947-48 LONDEN Tate Gallery, 10 december-14 januari; BIRMINGHAM City Art Gallery, 24 januari-14 februari; GLASGOW City Art Gallery, 21 februari-14 maart
Vincent van Gogh 1853-1890
b 6773 V/1996

1948 AMERSFOORT Kunstzaal D'Oude Lanteern, 31 januari-22 februari
Vincent van Gogh tekeningen (geen cat. bekend)
b 6656 V/1996, b 6659 V/1996, De Nieuwe Eeuw 21-2-1948, De Waarheid 23-3-1948
HILVERSUM Goois Museum, 20 maart-17 april
Tekeningen van Vincent van Gogh (geen cat. bekend)
b 6659 V/1996
BERGEN Kunstforening, 23 maart-18 april; OSLO Kunstnernes Hus, 24 april-15 mei
Vincent van Gogh
LUXEMBURG Musée de l'état, 3-25 april
La peinture hollandaise. Les impressionnistes

1948-49 DEN HAAG Gemeentemuseum, 12 oktober-10 januari
Vincent van Gogh. Collectie ir. V.W. van Gogh

1949 HENGELO Openbare Leeszaal, 29 januari-sluitingsdatum onbekend
Tekeningen van Vincent van Gogh (geen cat. bekend)
b 6663 V/1996
1949 GOUDA Catharina Gasthuis, 13 april-29 mei
Tekeningen van Vincent van Gogh (geen cat. bekend)
b 6667 V/1996

1949-50 NEW YORK The Metropolitan Museum of Art, 21 oktober-15 januari; CHICAGO The Art Institute of Chicago, 1 februari-16 april
Vincent van Gogh paintings and drawings. A special loan exhibition

1951 LYON Musée de Lyon, 5 februari-27 maart; GRENOBLE Musée de Grenoble, 30 maart-2 mei
Vincent van Gogh
SAINT-RÉMY Hotel de Sade, 5-27 mei
Vincent van Gogh en Provence
AMSTERDAM Stedelijk Museum, 19 oktober-3 december
Rembrandt, Hokusai, Van Gogh

1952 BAZEL Kunstmuseum Basel, januari-februari
Rembrandt, Hokusai, Van Gogh
DELFT Museum Het Prinsenhof, 25 maart-5 mei
De aquarel 1800-1950
GRONINGEN Kunstlievend Genootschap Pictura, 12 april-12 mei
Rembrandt, Hokusai, Van Gogh (geen cat. bekend)
BSM

1953 ZÜRICH Kunsthaus Zürich, 24 januari-1 maart
Van Gogh. Zeichnungen und Aquarelle aus der Vincent van Gogh-Stiftung im Stedelijk Museum Amsterdam
DEN HAAG Gemeentemuseum, 30 maart-17 mei
Vincent van Gogh
ZUNDERT Parochiehuis, 30 maart-20 april
Vincent van Gogh in Zundert
HOENSBROEK Kasteel Hoensbroek, 23 mei-27 juli
Vincent van Gogh
BSM
OTTERLO Kröller-Müller Museum, 24 mei-19 juli; AMSTERDAM Stedelijk Museum, 23 juli-20 september
Eeuwfeest Vincent van Gogh
ASSEN Provinciehuis, 6-29 november
Vincent van Gogh in Assen
BSM

1953-54 SAINT LOUIS City Art Museum of Saint Louis, 17 oktober-13 december; PHILADELPHIA Philadelphia Museum of Art, 2 januari-28 februari; TOLEDO The Toledo Museum of Art, 7 maart-30 april
Vincent van Gogh 1853-1890
BERGEN OP ZOOM Stadhuis, 23 december-10 januari
Vincent van Gogh

1954-55 BERN Kunstmuseum Bern, 27 november-30 januari
Vincent van Gogh
BSM

1955 ANTWERPEN Feestzaal, 7 mei-19 juni
Vincent van Gogh
AMSTERDAM Stedelijk Museum, 24 juni-september
Vincent van Gogh

1955-56 LIVERPOOL The Walker Art Gallery, 29 oktober-10 december; MANCHESTER Manchester City Art Gallery, 17 december-4 februari; NEWCASTLE-UPON-TYNE Laing Art Gallery, 11 februari-24 maart
Vincent van Gogh. Paintings & drawings, mainly from the collection of Ir. V.W. van Gogh

1956 HAARLEM Vishal, 21 juli-29 augustus
Vincent van Gogh
BSM

1957 BREDA De Beyerd, 2-24 februari
Vincent van Gogh
MARSEILLE Musée Cantini, 12 maart-28 april
Vincent van Gogh
NIJMEGEN Waag, 13 maart-15 april
Tekeningen en aquarellen van Vincent van Gogh

1957-58 STOCKHOLM Nationalmuseum, 5 oktober-22 november; LULEÅ Shoppingcenter, 4-19 december; KIRUNA Norrmalmsskolan, 29 december-13 januari; UMEÅ Länsmuseet, 18 januari-2 februari; ÖSTERSUND Konstmuseet, 8-23 februari; SANDVIKEN Konsthallen, 27 februari-11 maart; GOTENBURG Göteborgs Konsthallen, 15-30 maart
Vincent van Gogh. Akvareller, teckningar, oljestudier, brev (alleen cat. Stockholm, overige geen cat. bekend)
b 6783 V/1996
LEIDEN Stedelijk Museum De Lakenhal, 9 november-16 december; SCHIEDAM Stedelijk Museum, 21 december-27 januari
Vincent van Gogh

1958 MONS Musée des Beaux-Arts, 22 maart-5 mei
Vincent van Gogh (1853-1890). Son art et ses amis

1958-59 SAN FRANCISCO The M.H. de Young Memorial Museum, 6 oktober-30 november; LOS ANGELES Los Angeles County Museum, 10 december-18 januari; PORTLAND The Portland Art Museum, 28 januari-1 maart; SEATTLE Seattle Art Museum, 7 maart-19 april
Vincent van Gogh. Paintings and drawings
WASHINGTON National Gallery of Art; NEW YORK The Pierpont Morgan Library; MINNEAPOLIS The Minneapolis Institute of Arts; BOSTON Museum of Fine Arts; CLEVELAND The Cleveland Museum of Art; CHICAGO The Art Institute of Chicago (data onbekend)
Dutch drawings. Masterpieces of five centuries

1959-60 UTRECHT Centraal Museum, 18 december-1 februari
Vincent van Gogh schilderijen en tekeningen, verzameling Ir. V.W. van Gogh

1960 ENSCHEDE Rijksmuseum Twenthe, 6 februari-20 maart
Vincent van Gogh. Tekeningen

1960-61 MONTREAL The Montreal Museum of Fine Arts, 6 oktober-6 november; OTTAWA The National Gallery of Canada, 17 november-18 december; WINNIPEG The Winnipeg Art Gallery, 29 december-31 januari; TORONTO The Art Gallery of Toronto, 10 februari-12 maart
Vincent van Gogh. Paintings-drawings / Tableaux-dessins

1961 SCARBOROUGH Scarborough Art Gallery, 12-17 juni
Dutch Graphic Art (zonder cat.)
BSM

1961-62 BALTIMORE The Baltimore Museum of Art, 18 oktober-26 november; CLEVELAND The Cleveland Museum of Art, 5 december-14 januari; BUFFALO Albright Art Gallery, 30 januari-11 maart; BOSTON Museum of Fine Arts, 22 maart-29 april
Vincent van Gogh. Paintings, watercolors and drawings
LUIK Musée des Beaux-Arts, 24 november-8 januari; BREDA De Beyerd, 26 januari-4 maart
Aquarelles et gouaches hollandaises de 1850 à nos jours / Nederlandse aquarellen en gouaches van 1850 tot heden

1962 LONDEN Marlborough Fine Art Ltd., mei-juni
Van Gogh's life in his drawings. Van Gogh's relationship with Signac

1962-63 PITTSBURGH Carnegie Institute, 18 oktober-4 november; DETROIT Detroit Institute of Arts, 11 december-29 januari; KANSAS CITY William Rockhill Nelson Gallery of Art, Mary Atkins Museum of Fine Arts, 7 februari-26 maart
Vincent van Gogh. Paintings, watercolors and drawings

1963 PARIJS Institut Néerlandais, 28 februari-31 maart
L'Aquarelle néerlandaise au siècle dernier
SHEFFIELD Graves Art Gallery, 21 april-19 mei
Vincent van Gogh. Paintings and drawings
AMSTERDAM Stedelijk Museum, 6 juli-29 september
150 jaar Nederlandse Kunst. Schilderijen, beelden, tekeningen, grafiek 1813-1963
HUMLEBAEK Louisiana, 24 oktober-15 december
Vincent van Gogh. Malerier og tegninger

1964 WASHINGTON The Washington Gallery of Modern Art, 2 februari-19 maart; NEW YORK The Solomon R. Guggenheim Museum, 2 april-28 juni
Vincent van Gogh. Paintings, watercolors and drawings
ZUNDERT Parochiehuis, 28 mei-8 juni
Tentoonstelling van tekeningen van Vincent van Gogh
BSM

1965 CHARLEROI Palais des Beaux-Arts, 9 januari-9 februari; GENT Museum voor Schone Kunsten, 19 februari-28 maart
Vincent van Gogh. Schilderijen, aquarellen, tekeningen

1965-66 STOCKHOLM Moderna Museet, 23 oktober-19 december; GOTENBURG Göteborgs Konstmuseum, 30 december-20 februari
Vincent van Gogh. Målningar, akvareller, teckningar (Gotenburg geen cat. bekend)
BSM

1966 PARIJS Institut Néerlandais, 28 januari-20 maart; ALBI Musée Toulouse-Lautrec, 27 mei-31 augustus
Vincent van Gogh. Dessinateur

1967 LILLE Palais des Beaux Arts, 14 januari-13 maart; ZÜRICH Kunsthaus Zürich, 5 april-4 juni
Vincent van Gogh. Dessins, aquarelles
WOLFSBURG Stadthalle Wolfsburg, 18 februari-2 april
Vincent van Gogh. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
GLASGOW The Scottish Arts Council, 21 oktober-11 november
A man of influence: Alex Reid 1854-1928

1967-68 DALLAS Dallas Museum of Fine Arts, 6 oktober-4 november; PHILADELPHIA Philadelphia Museum of Art, 17 november-31 december; TOLEDO The Toledo Museum of Art, 20 januari-3 maart; OTTAWA The National Gallery of Canada, 14 maart-15 april
Vincent van Gogh. Drawings, watercolors

1968 LUIK Musée des Beaux-Arts, 3-30 september
Vincent van Gogh. Dessins, aquarelles

1968-69 LONDEN Hayward Gallery, 23 oktober-12 januari
Vincent van Gogh. Paintings and drawings of the Vincent van Gogh Foundation Amsterdam

1969 HUMLEBAEK Louisiana, 25 januari-16 maart
Vincent van Gogh. Tegninger og akvareller

1969-70 LOS ANGELES Los Angeles County Museum of Art, 14 oktober-1 december; SAINT LOUIS City Art Museum of Saint Louis, 20 december-1 februari; PHILADELPHIA Philadelphia Museum of Art, 28 februari-5 april (alleen schilderijen); COLUMBUS The Columbus

Gallery of Fine Arts, 5 maart-5 april (alleen tekeningen)
Vincent van Gogh. Paintings and drawings

1970-71 Baltimore
The Baltimore Museum of Art, 11 oktober-29 november; San Francisco The M.H. de Young Memorial Museum, 11 december-31 januari; Brooklyn
The Brooklyn Museum, 14 februari-4 april
Vincent van Gogh. Paintings and drawings

1971-72 Parijs Orangerie des Tuileries, 21 december-10 april
Vincent van Gogh. Collection du Musée National Vincent van Gogh à Amsterdam

1972 Bordeaux Musée des Beaux-Arts, 21 april-20 juni
Vincent van Gogh. Collection du Musée National Vincent van Gogh à Amsterdam
Nijmegen Cultureel Centrum De Lindenberg, 26 augustus-23 september
Kijken naar de spelen

1972-73 Straatsburg Musée d'Art Moderne, 22 oktober-15 januari; Bern Kunstmuseum Bern, 25 januari-15 april
Vincent van Gogh. Collection du Musée National Vincent van Gogh à Amsterdam

1974 Florence Palazzo Strozzi, 11 mei-30 juni
Quarta biennale internazionale della grafica d'arte. La grafica dal realismo al simbolismo

1975 Malmö Malmö Konsthall, 6 juni-10 augustus
Vincent van Gogh. 100 teckningar och akvareller. 100 drawings and water colours

1976 Stockholm Galleriet, Kulturhuset, 10 februari-28 maart; Oslo Munch Museet, 5 april-15 juni
Vincent van Gogh

1976-77 Tokio The National Museum of Western Art, 30 oktober-19 december; Kyoto The National Museum of Modern Art, 6 januari-20 februari; Nagoya The Aichi Prefectural Art Gallery, 24 februari-14 maart
Vincent van Gogh exhibition

1977 Parijs Grand Palais, 4 november-3 december
Vincent van Gogh

1980 Mons Musée des Beaux-Arts, 3 oktober-30 november
Van Gogh et la Belgique

1980-81 Stuttgart
Württembergischer Kunstverein, 23 november-18 januari
Van Gogh bis Cobra. Holländische Malerei 1880-1950

1981 Toronto Art Gallery of Ontario, 24 januari-22 maart; Amsterdam Van Gogh Museum, 9 april-14 juni
Vincent van Gogh and the birth of cloisonism
Utrecht Centraal Museum, 14 februari-20 april
Van Gogh tot Cobra. Nederlandse schilderkunst 1880-1950

1982 Amsterdam Van Gogh Museum, 5 juli-28 november
Een nieuwe keuze uit de collectie tekeningen en prenten

1985-86 Tokio The National Museum of Western Art, 12 oktober-8 december; Nagoya Nagoya City Museum, 21 december-2 februari
Vincent van Gogh exhibition

1986 Amsterdam Van Gogh Museum, 13 februari-30 maart
Een winter in Antwerpen (zonder cat.)
Osaka The National Museum of Art, 21 februari-31 maart
Vincent van Gogh from Dutch collections. Religion, humanity, nature

1987-88 Enschede
Rijksmuseum Twenthe, 21 november-31 januari
Van schaamte ontbloot. Het naakt in de Nederlandse kunst, ca. 1500-heden

1988 Rome Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 januari-4 april
Vincent van Gogh
Parijs Musée d'Orsay, 2 februari-15 mei
Van Gogh à Paris

1990 Otterlo Kröller-Müller Museum, 30 maart-29 juli
Vincent van Gogh. Tekeningen

1992 Kyoto Kyoto Museum of Art, 18 februari-29 maart; Tokio Setagaya Museum of Art, 4 april-24 mei
Vincent van Gogh and Japan

1995 Hamburg Hamburger Kunsthalle, 17 maart-28 mei
Van Gogh. Die parisener Selbstbildnisse

1998-99 Washington National Gallery of Art, 4 oktober-3 januari; Los Angeles Los Angeles County Museum of Art, 17 januari-16 mei
Van Gogh's Van Goghs. Masterpieces from the Van Gogh Museum, Amsterdam

2000 Amsterdam Van Gogh Museum, 19 mei-17 september
Reflecties: Japan en japonisme (zonder cat.)
Martigny Fondation Pierre Gianadda, 21 juni-26 november
Van Gogh
Tokio Seiji Togo Memorial Yasuda Kasai Museum of Art, 14 september-13 november
Vincent van Gogh drawing exhibition. Van Gogh and his time from the Van Gogh Museum and the H.W. Mesdag Museum

2000-01 Detroit The Detroit Institute of Arts, 12 maart-4 juni; Boston Museum of Fine Arts, 2 juli-24 september; Philadelphia Philadelphia Museum of Art, 22 oktober-14 januari
Van Gogh. Face to face

Documenten

b 1437 V/1962 Lijst van werken door J. van Gogh-Bonger voor 1896 Parijs
b 2181 V/1982 Lijst van werken voor 1909-10 München, Frankfurt, Dresden & Chemnitz
b 2187 V/1982 Lijst van werken door J. van Gogh-Bonger voor 1897 Groningen
b 2192 V/1982 Catalogus van 1905 Amsterdam met annotaties van J. Cohen Gosschalk-Bonger
b 2198 V/1982 Lijst van werken voor 1910 Leiden
b 2203 V/1982 Lijst van werken door J. Cohen Gosschalk-Bonger voor 1909-10 Berlijn
b 3817 V/1989 Lijst van werken door J. Cohen Gosschalk-Bonger voor 1911-12 Hamburg
b 3851 V/1989 Brief van Galerie Ernst Arnold aan J. Cohen Gosschalk-Bonger, 23 maart 1910, over 1909-10 München, Frankfurt, Dresden & Chemnitz
b 3871 V/1989 Briefkaart van Frankfurter Kunstverein aan J. Cohen Gosschalk-Bonger, 27 januari 1910, over 1910 Dresden
b 3902 V/1989 Brief van Brakls Moderne Kunsthandlung aan J. Cohen Gosschalk-Bonger, 8 januari 1910, over 1910 Frankfurt
b 3923 V/1989 Lijst van werken door J. Cohen Gosschalk-Bonger voor 1906 Berlijn
b 5423 V/1996 Lijst van werken door J. Cohen Gosschalk-Bonger voor 1905 Amsterdam
b 5426 V/1996 Briefkaart van Wed. Oldenzeel aan J. Cohen Gosschalk-Bonger, 11 oktober 1905, over 1906 Rotterdam
b 5439 V/1996 Brief van Wed. Oldenzeel aan J. Cohen Gosschalk-Bonger, 7 maart 1906, over 1906 Middelburg
b 5443 V/1996 Lijst van werken door J. Cohen Gosschalk-Bonger voor 1906 Middelburg
b 5446 V/1996 Brief van J. van Benthem Jutting aan J. Cohen Gosschalk-Bonger over 1906 Middelburg
b 5479 V/1996 Lijst van werken door J. Cohen Gosschalk-Bonger voor 1911 Amsterdam
b 5959 V/1996 Lijst van werken aanwezig bij 1926-27 Londen
b 6242 V/1996 Lijst van werken door J. van Gogh-Bonger voor 1920 New York
b 6656 V/1996 Gedrukte aankondiging voor 1948 Amersfoort
b 6659 V/1996 Lijst van werken voor 1948 Hilversum
b 6663 V/1996 Lijst van werken voor 1949 Hengelo
b 6667 V/1996 Lijst van werken voor 1949 Gouda
b 6773 V/1996 Correspondentie tussen V.W. van Gogh en The Arts Council of Great Britain over 1947-48 Londen, Birmingham & Glasgow
b 6783 V/1996 Correspondentie tussen V.W. van Gogh en C. Nordenfalk over 1957-58 Stockholm, Luleå, Kiruna, Umeå, Östersund, Sandviken & Gotenburg
b 6793 V/1996 Correspondentie tussen V.W. van Gogh en Musée Rath over 1947 Genève

Literatuur

AMSTERDAM 1978 cat. *Japanese prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978

AMSTERDAM 1987 Evert van Uitert en Michael Hoyle (red.), cat. *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Amsterdam 1987

AMSTERDAM 1990 Evert van Uitert *et al.*, tent. cat. *Vincent van Gogh. Schilderijen*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1990

AMSTERDAM 1991 Charlotte van Rappard-Boon *et al.*, cat. *Catalogue of the Van Gogh Museum's collection of Japanese prints*, Amsterdam 1991

AMSTERDAM 1999 Chris Stolwijk en Richard Thomson, tent. cat. *Theo van Gogh 1857-1891. Kunsthandelaar, verzamelaar en broer van Vincent*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1999

ANFRAY 1953 Louis Anfray, 'Plus de 500 tableaux de Vincent van Gogh ont écouché à la brocante', *Art-Documents* 3 (1953), nr. 29 (februari), pp. 10, 11

ANQUETIN 1912 Louis Anquetin, 'Du dessin', *Comœdia*, 16 november 1912

ARLES 1999 tent. cat. *Le regard de Vincent van Gogh sur les estampes japonaises du XIXème siècle*, Arles (Fondation Vincent van Gogh) 1999

ARNOLD 1980 I Matthias Arnold, 'Vincent van Gogh als Porträtist seines Bruders Theo', *Weltkunst* 50 (1980), nr. 5, pp. 548-51

ARNOLD 1980 II Matthias Arnold, 'Zwei Zeichnungen van Goghs nach Michelangelo', *Weltkunst* 50 (1980), nr. 16, pp. 2186-88

BAEDECKER 1878 Karl Baedeker, *Paris et ses environs*, Leipzig 1878

BAILEY 1994 Martin Bailey, 'Theo van Gogh identified. Lucien Pissarro's drawing of Vincent and his brother', *Apollo* 138 (1994), nr. 388, pp. 44-46

BERNARD 1908 Emile Bernard, 'Julien Tanguy dit le "père Tanguy"', *Mercure de France* 84 (1908), (december), pp. 600-16

BERNARD 1952 Emile Bernard, 'Des relations d'Emile Bernard avec Toulouse-Lautrec. Document inédit', *Art-Documents* 2 (1952), nr. 18 (maart), pp. 13, 14

BOIME 1986 Albert Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven & London 1986 (herdr. van Londen 1971)

VAN BREMEN-ITO/VAN RAPPARD-BOON 1992 Keiko van Bremen-Ito, Charlotte van Rappard-Boon, 'Van Gogh en de courtisane Nishikigi', *Van Gogh Bulletin* 7 (1992), nr. 3, pp. 15-19

BRINKERHOFF 1978 Dericksen Morgan Brinkerhoff, *Hellenistic statues of Aphrodite. Studies in the history of their stylistic development*, New York & Londen 1978

BROMIG-KOLLERITZ 1954 Katharina Bromig-Kolleritz von Novisancz, *Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs*, Garmisch 1954

The complete letters of Vincent van Gogh, 3 vols., Greenwich (Conn.) [1958]

COOPER 1955 Douglas Cooper, *Drawings and watercolours by Vincent van Gogh*, New York & Basel 1955

COQUIOT 1923 Gustave Coqiout, *Vincent van Gogh*, Paris 1923

Han van Crimpen en Monique Berends-Albert (eds.), *De brieven van Vincent van Gogh*, 4 dln., Den Haag 1990

DESTREMAU 1996 Frédéric Destremau, 'L'atelier Cormon (1882-1887)', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1996), pp. 171-84

DISTEL 1990 Anne Distel, *Impressionism: the first collectors*, New York 1990

DORTU 1971 M.G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*, 6 dln., New York 1971

ERPEL 1964 Fritz Erpel, *De zelfportretten van Vincent van Gogh*, Amsterdam & Antwerpen 1964

DE LA FAILLE 1928 J.-B. de la Faille, *L'oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*, 4 dln., Paris & Bruxelles 1928

DE LA FAILLE 1970 J.-B. de la Faille, *The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*, Amsterdam 1970

DE LA FAILLE 1992 J.-B. de la Faille, *Vincent van Gogh. The complete works on paper*, 2 dln., San Francisco 1992

FEILCHENFELDT 1988 Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Zwolle 1988

GIDS 1885 *Gids voor Antwerpen en de Tentoonstelling in 1885*, Amsterdam 1885

Verzamelde brieven van Vincent van Gogh, uitgegeven en toegelicht

door zijn schoonzuster J. van Gogh-Bonger, januari 1914, aangevuld en verbeterd door Ir. Dr. V.W. van Gogh, 1953, 4 dln., Amsterdam & Antwerpen 1973 [vermeerderde herdruk]

Vincent van Gogh. Brieven aan zijn broeder, uitgegeven en toegelicht door zijn schoonzuster J. van Gogh-Bonger, 3 dln., Amsterdam 1914

DE GRUYTER 1961 W. Jos de Gruyter, *Tekeningen van Vincent van Gogh*, [Amsterdam 1961]

HARTRICK 1939 A.S. Hartrick, *A painter's pilgrimage through fifty years*, Cambridge 1939

HASKELL/PENNY 1981 Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven & London 1981

HEENK 1994 Liesbeth Heenk, 'Revealing Van Gogh: an examination of his papers', *The Paper Conservator* 18 (1994), pp. 30-39

HEENK 1995 Liesbeth Heenk, *Vincent van Gogh's drawings. An analysis of their production and uses*, (ongepubliceerde diss.) London 1995

VAN HEUGTEN 1995 Sjraar van Heugten, 'Radiographic images of Vincent van Gogh's paintings in the collection of the Van Gogh Museum', in: *Van Gogh Museum Journal* 1 (1995), pp. 62-85

VAN HEUGTEN/PABST 1995 Sjraar van Heugten en Fieke Pabst, *The graphic work of Vincent van Gogh*, Zwolle 1995

HILLAIRET 1963 Jacques Hillairet, *Dictionaire historique des rues de Paris*, 2 dln., Paris 1963

VAN HOEK 1995 Jack van Hoek, 'Nuenen of Parijs. De lokalisatie en datering van twee schilderijen van Van Gogh herzien. Deel 2: Vincents kennissenkring te Eindhoven. Opgezette uil en zwaluw wellicht ook in Nuenen gemaakt', *De Drijehornickels* 4 (1995), nr. 1 (mei), pp. 21-25

VAN HOEK 1996 Jack van Hoek, 'Voorstel tot correcties op benaming en datering van enkele werken van Vincent van Gogh', *De Drijehornickels* 5 (1996), nr. 1 (april), pp. 10-21

HULSKER 1992 Jan Hulsker, 'Tóch een portret van Theo door Vincent van Gogh', *Kunstwerk* 4 (1992), nr. 3 (zomer), pp. 34-37

HULSKER 1996 Jan Hulsker, *The new complete Van Gogh. Paintings, drawings, sketches*, Amsterdam & Philadelphia 1996

JAARVERSLAG 1887 *Koninklijke Academie der Schoone Kunsten te Antwerpen. Academisch jaar 1886-1887. Jaarlijksch verslag*, Antwerpen 1887

KÔDERA 1990 Tsukasa Kôdera, *Vincent van Gogh. Christianity versus nature*, Amsterdam & Philadelphia 1990

LEPROHON 1972 Pierre Leprohon, *Vincent van Gogh*, Paris 1972

LETTRES 1911 *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris 1911

LEYMARIE 1951 Jean Leymarie, *Van Gogh*, [Paris 1951]

LONDEN 1962 A.M. Hammacher, tent. cat. *Van Gogh's life in his drawings. Van Gogh's relationship with Signac*, Londen (Marlborough Fine Art Ltd.) 1962

LONDEN 1968 Alan Bowness, tent. cat. *Vincent van Gogh*, Londen (Hayward Gallery) 1968-69

LONDEN 1979 John House and MaryAnne Stevens (red.), tent. cat. *Post-Impressionism, Cross-currents in European painting*, Londen (Royal Academy of Arts) 1979-80

MARTIGNY 2000 Ronald Pickvance, tent. cat. *Van Gogh*, Martigny (Fondation Pierre Gianadda) 2000

MEIER-GRAEFE 1928 J. Meier-Graefe, *Vincent van Gogh der Zeichner*, Berlin 1928

MURRAY 1991 Gale B. Murray, *Toulouse-Lautrec. The formative years 1878-1891*, Oxford 1991

NEW BRUNSWICK 1988 Phillip Dennis Cate en Bogomila Welsh-Ovcharov, tent. cat. *Emile Bernard (1868-1941). The theme of bordellos and prostitutes in turn-of-the-century French art*, New Brunswick (The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum) 1988

NEW YORK 1984 Ronald Pickvance, tent. cat. *Van Gogh in Arles*, New York (The Metropolitan Museum of Art) 1984

ORTON 1971 Fred Orton, 'Vincent van Gogh in Paris, 1886-87: Vincent's interest in Japanese prints', *Vincent. Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh* 1 (1971), nr. 3 (herfst), pp. 2-12

OTTERLO 1990 Johannes van der Wolk *et al.*, tent. cat. *Vincent van Gogh. Tekeningen*, Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1990

PARIJS 1988 tent. cat. *Van Gogh á Paris*, Parijs (Musée d'Orsay) 1988

RICHARD 1988 Pierre Richard, 'Vincent van Gogh's Montmartre', *Jong Holland* 4 (1988), nr. 1, pp. 16-21

ROSKILL 1970 Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the impressionist circle*, Greenwich 1970

SAINT LOUIS 2001 Cornelia Homburg *et al.*, tent. cat. *Vincent van Gogh and the painters of the Petit Boulevard*, Saint Louis (Saint Louis Art Museum) & Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut und Städtisches Galerie) 2001

SCHILDERIJEN 1 Louis van Tilborgh en Marije Vellekoop, *Vincent van Gogh. Schilderijen. Dl. 1. Nederlandse periode 1881-1885. Van Gogh Museum*, Amsterdam & Blaricum 1999

SCHIMMEL 1991 Herbert D. Schimmel, *The letters of Henri de Toulouse-Lautrec*, Oxford 1991

TEKENINGEN 1 Sjraar van Heugten, *Vincent van Gogh. Tekeningen. Dl. 1. Vroege jaren 1880-1883. Van Gogh Museum*, Amsterdam & Bussum 1996

TEKENINGEN 2 Sjraar van Heugten, *Vincent van Gogh. Tekeningen. Dl. 2. Nuenen 1883-1885. Van Gogh Museum*, Amsterdam & Bussum 1997

THOMSON 1987 Richard Thomson, 'Van Gogh in Paris: the fortifications drawings of 1887', *Jong Holland* 3 (1987), nr. 3, pp. 14-25

TOKIO 1994 tent. cat. *Vincent van Gogh and his time. Van Gogh & portraits from the Van Gogh Museum and the H.W. Mesdag Museum*, Tokio (Seiji Togo Memorial Yasuda Kasai Museum of Art) 1994

TORONTO 1981 Bogomila Welsh-Ovcharov, tent. cat. *Vincent van Gogh and the birth of cloisonism*, Toronto (Art Gallery of Ontario) & Amsterdam (Van Gogh Museum) 1981

TRALBAUT 1948 M.E. Tralbaut, *Vincent van Gogh in zijn Antwerpsche periode*, Amsterdam 1948

TRALBAUT 1955 I M.E. Tralbaut, 'Het Steen', *Vincent van Gogh* (Speciale uitgave van *Het Cahier, De Nevelvlek*, mei-juni 1955), pp. 8-14

TRALBAUT 1955 II M.E. Tralbaut, 'De Grote Markt', *Vincent van Gogh* (Speciale uitgave van *Het Cahier, De Nevelvlek*, mei-juni 1955), pp. 15, 16, 29

TRALBAUT 1955 III M.E. Tralbaut, *Vincent van Gogh in het caf' conc' of het raakpunt met Raffaëlli*, Amsterdam 1955

TRALBAUT 1958 M.E. Tralbaut, *Van Gogh te Antwerpen*, Antwerpen 1958

TRALBAUT 1969 M.E. Tralbaut, *Van Gogh, le mal aimé*, Lausanne 1969

VANBESELAERE 1937 Walther Vanbeselaere, *De Hollandsche periode (1880-1885) in het werk van Vincent van Gogh*, Amsterdam [1937]

VERLAT 1879 Charles Verlat, *Plan géneral des études à l'Académie Royale d'Anvers et des réformes à introduire dans les cours de dessin et de peinture*, Anvers 1879

WADLEY 1991 Nicholas Wadley, *Impressionist and post-impressionist drawing*, London 1991

WELSH-OVCHAROV 1976 Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh. His Paris period 1886-1888*, Utrecht 1976

VAN DER WOLK 1986 Johannes van der Wolk, *De schetsboeken van Vincent van Gogh*, Amsterdam 1986

ZEMEL 1997 Carol Zemel, *Van Gogh's progress. Utopia, modernity, and late-nineteenth-century art*, Berkeley etc. 1997

Index

Aanhangsel 2

Colofon

Redactie
Leo Jansen
Jan Robert
Chris Stolwijk
Louis van Tilborgh
Roelie Zwikker

Documentatie
Monique Hageman

Coördinatie
Roelie Zwikker

Vormgeving
Cees de Jong
Corine Teuben
Jan Johan ter Poorten
V+K Design, Blaricum

Lithografie en Drukwerk
Snoeck Ducaju & Zn, Gent

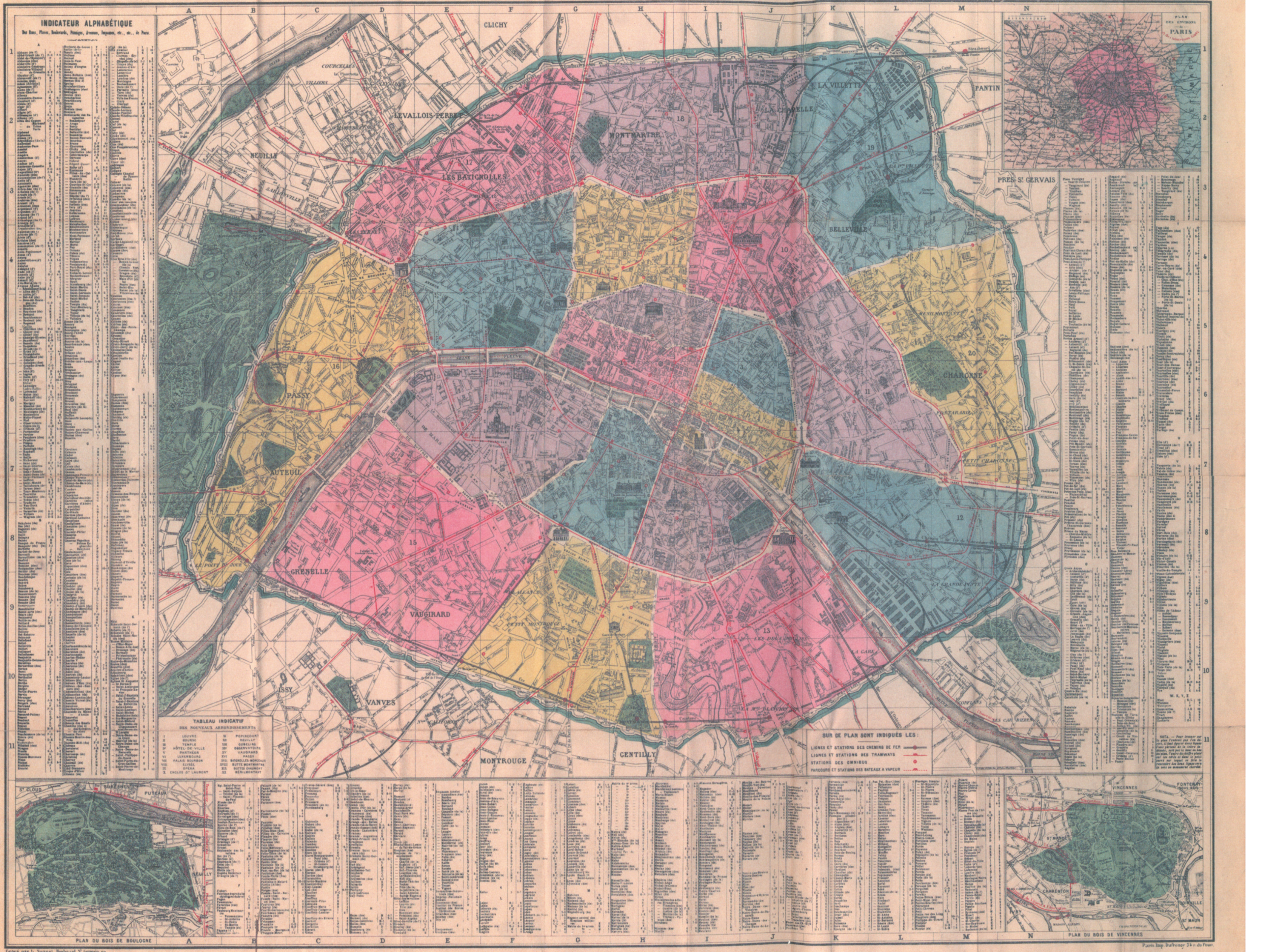
Fotoverantwoording
Foto's van de tekeningen in het Van Gogh
Museum zijn gemaakt door Thijs Quispel

Omslag
Detail van cat. 318, *Poort in de verdedigings-werken*, juni-september 1887

Prix 2 Francs.

NOUVEAU PLAN COMPLET ET ILLUSTRÉ DE LA VILLE DE PARIS DIVISÉ EN 20 ARRONDISSEMENTS & EN 80 QUARTIERS

1884.



Paris LE BAILLY Editeur 6 r Cardinale.

ISBN 90-74265-11-1

9 789074 265119 >

Van Gogh Museum,
Amsterdam
V+K Publishing,
Blaricum

ISBN 90 6611 581 5
Complete reeks
tekeningen en schilderijen,
8 delen

ISBN 90 74265 11 1
Vincent van Gogh
Tekeningen
Antwerpen & Parijs
1885-1888
Van Gogh Museum
Deel 3

VAN GOGH
MUSEUM

Het Van Gogh Museum in Amsterdam beheert meer dan tweehonderd schilderijen en ongeveer vijfhonderd tekeningen van Vincent van Gogh, de grootste en meest veelzijdige verzameling van zijn werk ter wereld. Deze collectie, afkomstig van de familie Van Gogh, zal in omvangrijke bestandscatalogi worden ontsloten. De tekeningen worden in vijf, de schilderijen in drie publicaties besproken.

Vincent van Gogh, tekeningen 3. Antwerpen & Parijs 1885-1888, is het derde deel van de tekeningencatalogus en behandelt de 116 bladen uit de collectie in het Van Gogh Museum die de kunstenaar in Antwerpen en Parijs maakte. Tevens geeft dit boek een goed beeld van Van Goghs totale tekeningenproductie uit die tijd (slechts acht tekeningen uit deze periode bevinden zich buiten het Van Gogh Museum).
Van Gogh volgde zowel in Antwerpen als in Parijs academisch onderwijs. Tientallen studies naar figuur en gipsen afgietsels van klassieke beelden getuigen hiervan. De stadsgezichten in waterverf die hij in de zomer van 1887 maakte, behoren tot de absolute hoogtepunten in zijn œuvre.
Van Gogh ontwikkelde zich tussen 1885 en 1888 van een tamelijk ouderwets tekenaar en schilder tot een kunstenaar die deelnam aan de modernste stromingen van zijn tijd.

